

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Тарасова Виктория Александровна

**РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭМИЛЯ НОЛЬДЕ И ЕГО
ПОЛИПТИХ «ЖИЗНЬ ХРИСТА» (1911-1912)**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Чечот Иван Дмитриевич
кандидат искусствоведения, доцент

Санкт-Петербург
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. К вопросу о периодах в изучении наследия Эмиля Нольде.....	3
ГЛАВА 1. Э. Нольде и духовные и интеллектуальные движения в Германии на рубеже XIX – XX веков.....	7
§1. Неомифологизм в немецком искусстве и философии.....	7
конца XIX – начала XX веков.....	7
§2. «Философия жизни» Ницше как основа творчества Нольде.....	10
§3. Виталистический культ природы.....	12
§4. Национальные настроения в искусстве.....	14
§5. Мифология Севера, протестантизм и экспрессионистская религиозность (экзальтация как доминирующее состояние образа, формы, цвета).....	17
§6. Нольде – художник почвы.....	20
§7. Место религиозных сюжетов в творчестве Э. Нольде.....	22
ГЛАВА 2. Полиптих «Жизнь Христа».....	26
§1. История создания	26
§2. Описание частей полиптиха	29
§3. Полиптих как целое.....	32
§4. Религиозное в полиптихе. К постановке вопроса.....	34
§5. Иконография и алтарная форма.....	36
§6. Примитивистское, гротескное и экстатическое в языке полиптиха.....	42
§7. Цвет как язык религиозного чувства	48
ГЛАВА 3. История оценки и изучения полиптиха «Жизнь Христа».....	55
§1. 1910-е годы.....	55
§2. Период Веймарской республики.....	57
§3. При национал-социализме.....	61
§4. Послевоенное время (до 1990-х гг.).....	64
§5. После объединения Германии	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Эмиль Нольде: персональная мифология художника — между христианством, неоязычеством и эстетическим модернизмом.....	70
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	74
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	76
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	82

ВВЕДЕНИЕ. К вопросу о периодах в изучении наследия Эмиля Нольде

Исследование посвящено одному из знаковых произведений творчества Эмиля Нольде (1867–1956) — циклу картин «Жизнь Христа».

Неоднозначность фигуры художника в контексте истории и исторической памяти породила разные подходы в изучении его наследия на протяжении XX в. и до наших дней.

Самоучка, Нольде в довольно зрелом возрасте начал заниматься искусством и долго добивался признания. В начале художественной карьеры Нольде получал поддержку в кругу немногочисленных искусствоведов, коллекционеров, меценатов, приветствовавших новые приемы в искусстве, в частности экспрессионизм.

В период Веймарской республики на фоне нарастающей риторики о национальном искусстве и росте сторонников народнической идеологии Нольде становится популярным художником, чьи картины находятся в крупных музеях Германии и успешно продаются. Появляются искусствоведческие монографии о нем. Автор одной из первых работ Макс Зауэрландт (1880 – 1934) производит обзор творчества Нольде, рассматривая художника как «обновителя немецкой живописи», от которого зависит «судьба немецкого искусства»¹.

При национал-социализме художник, несмотря на свою приверженность режиму и членство в партии НСДАП, был отвергнут, а его произведения подверглись осуждению и были квалифицированы как «дегенеративные». До этого момента выходит в свет вторая часть автобиографии Нольде под названием «Годы борьбы»², в которой критики увидели попытку художника найти себе место в новых условиях.³ Сейчас этот текст имеет большое

1 Sauerlandt M. Emil Nolde. München: K. Wolff Verlag, 1921. S. 9.

2 Мемуары Нольде состоят из четырех частей, изданных в разное время: „Das eigene Leben“ (1931), „Jahre der Kämpfe“ (1934), „Welt und Heimat“ (1936, издана небольшим тиражом в 1941), „Reisen. Ächtung. Befreiung“ (издана в 1967 г.).

3 Sachrendt C. Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der

значение для интерпретации его произведений.

Тема отношения Нольде к национал-социализму долгое время замалчивалась. В послевоенный период и примерно до конца 1980-х гг. было принято высоко оценивать наследие Нольде, «вынося за скобки» его политические убеждения. Историки искусства, изучавшие творчество Нольде еще при Веймарской республике (Э. Гозубрух, К. Г. Хайзе, Э. Редслоб), стали писать о нем после войны в тех же терминах, что и ранее: «фанатик цвета», «мистик», «стихийная сила», «титан», «одна немецкая судьба», «художественная мощь», «духовная глубина», «вечно молодой», «нижненемецкая кровь» и т. п. Художника представляли не иначе как жертвой национал-социалистической культурной политики, а его антисемитизм признавался относительным. Эта позиция, продвигаемая музеем Э. Нольде в Зеебюле и по сей день, лучше всего выражена в романе З. Ленца «Урок немецкого», где художник Нансен (его прототипом является Нольде), лишенный возможности заниматься искусством, делом всей своей жизни, предстает как борец Сопротивления. В 1960-е гг. впервые публикуются последняя часть мемуаров художника «Путешествия. Объявление вне закона. Освобождение», а также его более ранние тексты⁴, что значительно обогатило источниковедческую базу обсуждения творчества художника.

На фоне торжественного «культа» Нольде в ФРГ (в ГДР и СССР он рассматривался как кризисный художник-модернист) иногда были слышны голоса критиков, обращавших внимание на очевидное вытеснение в литературе и выставочной практике темных сторон жизни и творчества художника и таким образом его необъективное представление. В дальнейшем исследователи начинают тематизировать связь Нольде с идеологией «крови и почвы». Так, в 1980-е гг. выходят работы В. Бредли, который рассматривает творчество и убеждения Нольде в контексте народнического движения.⁵

Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005, S. 105.

4 Ibid. S.106.

5 Bradley W.S. Emil Nolde and german expressionism. A prophet of his own land. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1986. 196 P.

На современном этапе (после объединения Германии) наблюдается рост критики в отношении художника и интерес к наиболее острой проблеме — его политическим убеждениям. Долгое время Музей Нольде в Зеебюле придерживался в этом отношении нейтральной и консервативной линии, и лишь в 2013 году начал открывать архивы и поощрять исследование художника в историческом контексте, его прямых и косвенных связей с национал-социализмом. В 2017 г. состоялся форум, посвященный этой теме.⁶ Вместе с тем, современные исследователи в Германии и за ее пределами стали проявлять повышенный интерес к религиозной тематике в творчестве художника, что также дискуссионно. Так, американский ученый В. Зигер⁷ и южнокорейская исследовательница К.-М. Ким⁸ обращаются к библейским картинам Нольде. Британская исследовательница Ж. Ллойд усматривает связь религиозных картин художника с его этнографическими натюрмортами.⁹ У. Флекнер занимается судьбой конфискованных произведений Нольде и других художников-участников выставки «Дегенеративного искусства».¹⁰ Многочисленные работы рассматривают творчество Нольде наряду с художниками группы «Мост» или еще шире, в контексте немецкого экспрессионизма. Среди них стоит отметить книгу К. Заэрндта «Группа «Мост» между государственным искусством и объявлением вне закона. Экспрессионистское искусство как политический фактор в Веймарской республике, в Третьем Рейхе и во время Холодной войны»¹¹. В этом подробном исследовании автор фиксирует как общие тенденции в оценке и восприятии искусства Нольде на разных этапах немецкой истории, так и ряд конкретных ситуаций.

Религиозный аспект в творчестве Нольде является проблемным в той

6 Nolde-Stiftung Seebüll: [Website]. URL: <https://www.nolde-stiftung.de/> (Zugriff : 20.03.2018).

7 Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912 : Ph.D. Illinois: Urbana-Champaign, 1998. 308 P.

8 Kim K.-M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde: Ph.D. Heidelberg. 2006. 250. S.

9 Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art / ed. by Hiller S. London, New York: Routledge, 1991. P. 90 – 112.

10 Fleckner U. Das Verfemte Meisterwerk: Schicksalswege Moderner Kunst Im "Dritten Reich". Berlin: Akademie Verlag, 2009. 626 S.

11 Sachrendt C. Op. cit.

степени, в которой духовные искания оказываются обоснованием его политических предпочтений. В знаменитом полиптихе «Жизнь Христа» пересекаются искусство, религия, идеология, порождая вопросы о характере религиозности Нольде, его отношении к еврейству, принадлежности к движению «фёлькиш», соотношении в полиптихе модернистских и реакционных черт.

Цель работы: определить место полиптиха в творчестве Нольде, попытаться дать его идейную интерпретацию.

Структура работы определяется задачами, поставленными в исследовании.

Для выявления условий, способствовавших формированию ценностных, религиозных и политических убеждений и ориентиров художника, в первой главе окажутся в фокусе духовные и интеллектуальные движения конца XIX — начала XX веков. Усматривается связь творчества Нольде с неомифологизмом, «философией жизни» Ф. Ницше, мифологией Севера и народническим («фёлькиш») движением.

Во второй главе речь пойдет о полиптихе «Жизнь Христа» и его формальных и содержательных аспектах. Религиозная составляющая в произведениях раскрывается с точки зрения его связи с национальной немецкой традицией, использования гротескных и экстатических мотивов, а также в анализе особого языка цвета.

В третьей главе представлена история экспонирования, оценки и изучения полиптиха, выявлен предмет и характер дискуссий о нем и произведена попытка объяснения той или иной точки зрения в историческом контексте.

ГЛАВА 1. Э. Нольде и духовные и интеллектуальные движения в Германии на рубеже XIX-XX веков

§1. Неомифологизм в немецком искусстве и философии

конца XIX – начала XX веков

Причиной возникновения интереса к изучению мифологии и переосмыслению мифа принято называть реакцию на господство материалистических концепций, рационализма XIX века и неспособности точных наук объяснить мир во всей его полноте и сложности.¹² Таким образом, миф вновь стал востребован, чтобы «заполнить пробелы, возникшие в неполно изученной, развитой современности».¹³ Поворот в сторону глубокого и заинтересованного изучения мифологии в Германии случился еще в эпоху романтизма. Ф.В.Й.Шеллинг (1775– 1854) один из первых описал этапы изучения мифологии и положил начало философскому подходу к изучению мифа. Он утверждал идею о самоценности мифа, в отличие от существовавшего раньше его понимания как аллегории или религиозных суеверий.¹⁴

В середине XIX в. Якоб Бахофен (1815–1887), чьи идеи в некоторой степени связаны с философией романтизма, выдвигает свою точку зрения на мифологию, отраженную в известной работе «Материнское право».¹⁵ Бахофен расценивает миф как своеобразный исторический источник, отражающий то, что не могло быть зафиксировано иным способом, исходя из допущения, что на группу людей реальность действовала одинаково. Таким образом, миф отражает коллективную память группы, так называемый «Volksgeist»¹⁶.

Бахофен стирает границу между мифическим и историческим временем,

12 Vollmer W. Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung, 1874 // Zeno.org. URL: <http://www.zeno.org/Vollmer-1874/M/Johannes+Minckwitz+%3A+Einleitung/I+Ursprung+und+Bedeutung+der+Mythologie+im+Allgemeinen> (Zugriff : 10.05.18).

13 Davies P. Myth and Maternalism in the Work of Johann Jakob Bachofen. // German Studies Review, 2005. Vol. 28, no. 3, pp. 501–518. URL: www.jstor.org/stable/30038228 (accessed on : 1.05.2018).

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid.

мифологическим и историческим исследованием, так что вся его работа может быть прочитана как миф. Кроме того, ученый предложил символическое толкование мифа при помощи археологических находок, связанных с погребальным обрядом.¹⁷

П. Девис, в попытке объяснить феномен неомифологизма конца XIX века, ссылается на теорию Ж.-Ж. Вуненбергера о том, что миф имеет способность к самовозобновлению. На этапе длительной демифологизации культуры, завершившейся в эпоху Просвещения, материал мифа высвобождается для последующей реконструкции и переоценки. В эпоху «модерна» оставшиеся пережитки мифологического мышления подавлялись, но продолжали существовать в скрытой форме. Именно это, по мнению П. Девиса, объясняет возрождение мифологии в конце XIX столетия.¹⁸

С тех пор мифология становится одной из ключевых тем для ряда философских учений (Ф. Ницше, З. Фрейда, К.Г. Юнга Э. Кассирера, А. Бергсона, Э. Дюркгейма и др.) Мифология как наука существует в русле важнейших интеллектуальных парадигм XX в. – психоанализа, антропологии, этнологии, социологии, структурализма, семиотики, по-своему трактующих этот феномен.¹⁹

Ф. Ницше производит попытку сближения мифа и философии.²⁰ Первые образцы мифотворчества Ницше возникают уже в ранней работе «Рождение и трагедии, или Эллинство и пессимизм» (1871), в мифе об Аполлоне и Дионисе, которые противопоставлены друг другу как светлое и темное, духовное и телесное, разумное и стихийное начала.²¹ Скепсис по отношению к научному познанию побуждает его обратиться к мифу как альтернативе

17 Bäumler, A. Bachofen und Nietzsche. Zürich: Verl. der „Neuen Schweizer Rundschau“, 1929. S. 30-31.

18 Davies P. Op. cit.

19 Макарова А.К. Мифология как способ бытия современного общества: онтологический анализ : автореф. дис...к-та филос. наук. Магнитогорск, 2007. URL: <http://www.dissercat.com/content/mifologiya-kak-sposob-bytiya-sovremennogo-obshchestva-ontologicheskie-aspekty#ixzz5F86wNkZr> (дата обращения 10.05.18).

20 Yelle, R.A. The Rebirth of Myth?: Nietzsche's Eternal Recurrence and Its Romantic Antecedents.// Numen, 2000. Vol. 47, no. 2. P. 175. URL: www.jstor.org/stable/3270194 (accessed on : 10.05.18).

21 Одуев С. Тропами Заратустры : влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию. М.: Мысль, 1971. С. 57.

рационального познания. Все учение Ницше о «воле к власти» как первооснове мирового процесса, идея о хаотическом мире, полном случайностей, где все время от времени повторяется («вечном возвращении») — есть, по сути, миф²². В труде «Так говорил Заратустра» Ницше использует мифологический стиль выражения, символы, притчи, загадки. В результате деятельности Ницше в начале XX в. произошло известное сближение и даже объединение мифа и философии.²³

Неомифологизм в искусстве проявился в творчестве А. Беклина и его последователей. В 1890-х гг. почитатели Беклина говорили о том, что создал свою собственный мифический мир, населенный мифологическими существами, но далеко не во всем подобными олимпийским или германским богам, а существами полу-низменными, такими как фавны, кентавры, русалки, — по словам Г. Тоде, «лохматыми, неуклюжими, похотливыми гибридами», как, к примеру, «Спящая нимфа» (1884). Хотя образы гибридов (кентавров) имеют давнюю историю, они так же связаны с актуальной для XIX в. теорией эволюции и борьбы за выживание Ч. Дарвина. В этих существах можно разглядеть то самое диониссийское начало, о котором писал Ницше.²⁴ В начале XX в. Ю. Мейер-Грефе выступил с критикой Бёклина²⁵, который имел в Германии в 1890-е гг. огромный успех. Г. Тоде вступил с ним в спор, называя Беклина и его последователя Ханса Тома истинными «германскими духовными вождями», которые освободят немецкий народ и от искусственности, и от материализма и вернут их к «мистическому средневековому единству с небом, землей, облаками и морем».²⁶ Таким образом, Тоде видел в творчестве Беклина альтернативу

22 «Философия жизни» Ф. Ницше // Краткий очерк истории философии / под ред. М. Т. Иовчука, Т. И. Ойзермана, И. Я. Щипанова. М.: Мысль, 1971. URL: <http://www.biografia.ru/about/filosofia69.html> (дата обращения 10. 05.18).

23 Yelle, R.A. Op. cit.

24 Lütticken S. Keep Your Distance. Aby Warburg on Myth and Modern Art. // Oxford Art Journal, 2005. Vol. 28, no. 1, pp. 47–59. URL: www.jstor.org/stable/4499998 (accessed on : 10.05.18).

25 Критика в адрес Беклина прозвучала в эссе Ю. Майер-Грефе «Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten» к 1905 году.

26 Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art/ ed. by Hiller S. London, New York: Routledge, 1991. P. 93.

материалистическим ценностям современности.

Можно сказать, что Нольде, который высоко ценил «воображение» и «поэтическую силу» Беклина²⁷ в этом смысле также занимался мифотворчеством. Из красок он создавал фантастический «мир», поместив персонажей в особое мифологическое пространство-время. В этом стоит усматривать также связь Нольде с «философией жизни», о чем пойдет речь ниже.

§2. «Философия жизни» Ницше как основа творчества Нольде

«Философия жизни» возникла и развивалась «как реакция на мировоззренческую индифферентность позитивизма, неокантианства и других философских школ»²⁸ в конце XIX века. Основы течения, которое не имеет идейного центра и состоит из множества учений разных философов, заложили Ф. Ницше и В. Дильтей в Германии, А. Бергсон во Франции.

Центральное понятие всей философии Ницше — жизнь. Оно довольно расплывчато и означает у философа то витально-биологическое явление, то общественную жизнь, то субъективное переживание. Основа жизни — это воля к власти, как инстинктивное иррациональное начало, которому подчинены мысли, чувства, действия человека. Человек по Ницше — иррациональное существо, которое живет бессознательными побуждениями, инстинктами.

Ницше утверждает идею об иррациональности мира в противовес материалистической, научной концепции. Мир понимается как «бушующее море энергии»²⁹, как «становление», суть которого — соперничество между борющимися за доминирование волями к власти.³⁰ Мир как становление не имеет ни начала, ни конечной цели, ни направления развития. Он находится в постоянном изменении, не подчиняется никаким законам и представляет

27 Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912 : Ph.D. Illinois: Urbana-Champaign, 1998. P. 154.

28 Одуев, С.Ф. Указ соч. С. 97.

29 «Философия жизни» Ф. Ницше // Краткий очерк...

30 Одуев, С.Ф. Указ. соч. С. 58.

собой бессмысленный хаос. Поэтому его невозможно познать с помощью разума. Наука напрасно стремится упорядочить мир, придумывая различные понятия, вроде «субстанции», «материи», «сознания», «вещи в себе» — все они есть фикции.³¹ Для Ницше не существует дуализма человеческого и «лучшего» мира. Абсолютного бытия и истины не существует. Единственная доступная для человека как познающего субъекта реальность — жизнь, воспринимаемая им по-своему.³²

Философские воззрения Ницше так или иначе отразились в творчестве Эмиля Нольде. По словам художника, к моменту вступления в группу «Мост» в 1906 г. он был плохо знаком с работами философа, равно как и других мыслителей.³³ Поэтому, вероятно, общение с художниками объединения сыграло в становлении его взглядов в отношении искусства если не решающую, то, несомненно, важную роль. Помимо того, что идеи философа «витали в воздухе», Нольде мог воспринять их также через литературу таких критиков позитивистского и прагматического XIX века, как Юлиус Лангбен и Поль де Лагард.³⁴ Позднее в автобиографии Нольде назовет работу «Так говорил Заратустра» одним из великих произведений немецкого духа³⁵.

Макс Зауэрландт находит в «драматичном по своей природе» искусстве Нольде мотив сильного душевного напряжения, отражения его психического состояния, проявляющийся в контрастах, в постоянной борьбе холодных и теплых цветов.³⁶ В его религиозных картинах граница между божественным и человеческим стирается. Библейские святые приобретают вид простых рыбаков и крестьян. В них нет прошлого и настоящего, они находятся в своем

31 «Философия жизни». Ф. Ницше// Краткий очерк...

32 Lebovic, N. The Beauty and Terror of „Lebensphilosophie“ : Ludwig Klages, Walter Benjamin and Alfred Baeumler. // South Central Review, 2006. Vol. 23, no. 1, pp. 23–39. URL: www.jstor.org/stable/40039911 (accessed on : 10.05.18).

33 Reuther M., Ring C., Fluck A. Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog zur Ausstellung in der Dependence der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 — 15. April 2012. Köln: DuMont Buchverlag, 2011. S. 16.

34 Hoffmann M. Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905 bis 1913: mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik. – Reimer, 2005. S.190.

35 Nolde E. Jahre der Kämpfe (1902-1914). Köln: DuMont Buchverlag, 2002. S. 234.

36 Sauerlandt M. Emil Nolde. München: K.Wolff Verlag, 1921. S. 36.

собственном времени, то есть здесь и сейчас.³⁷

Нольде не раз подчеркивал влияние на себя иррациональных сил, присутствующих в творческом процессе как «опьянение», вспоминая, как он работал днями и ночами.³⁸ Идею об «искусстве из внутренней необходимости», искусства как долженствования высказывали многие экспрессионисты, писатели и художники. Так К. Шмидт-Роттлуф в 1911 г., пытался переформулировать риглевскую Kunstwollen (художественную волю) в „Kunstmüssen“.³⁹ Нольде однажды сказал, что произведение создается не в результате работы мысли, но «возникает» спонтанно⁴⁰.

§3. Виталистический культ природы

Витализм — это натурфилософская концепция, согласно которой живые существа характеризуются не исключительно их физико-химическим составом, но и особой жизненной силой (*vis vitalis*).⁴¹ Жизненная сила понимается как особый принцип, первопричина жизненного процесса (в разных трактовках «душа» или некая энергия, ассоциируемая с чем-то сверхприродным, или высшая рождающая сила мира).⁴² Концепция берет начало в первобытном анимизме (представление об одушевлённости природных тел), отражена в размышлениях ученых и философов античности («психея» у Платона, «энтелехия» у Аристотеля). После эпохи Ренессанса, с развитием естественных наук витализм уступил место механическому пониманию явлений неорганического и органического мира⁴³. В дальнейшем наблюдается антагонизм этих двух концепций вследствие неудовлетворённости механическим объяснением жизненных процессов⁴⁴.

37 Hoffmann M. Op. cit. S.167.

38 Bradley W.S. Emil Nolde and german expressionism. A prophet of his own land. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1986. P. 27.

39 Hoffmann M. Op. cit. S. 187.

40 Sauerlandt M. Op. cit. S. 38.

41 Lexikon der Biologie // Spectrum.de URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/vitalismus/69729> (Zugriff :14.05.18)

42 Национальная философская энциклопедия // Национальная энциклопедическая служба. URL: <http://terme.ru/termin/vitalizm.html> (дата обращения : 10.05.18).

43 Большая советская энциклопедия. URL: <https://slovar.wikireading.ru/2403042> (дата обращения : 10.05.18).

44 Wuketits F.M. Vitalismus – Mechanismus // Spectrum.de. URL:

Виталистические воззрения вновь набирают популярность в XIX веке, не в последнюю очередь под влиянием теории естественного отбора Дарвина. На рубеже XIX-XX вв. под впечатлением от новейших исследований генетики и эволюционной теории возник «неовитализм», занимавший представителей «философии жизни». Тогда появились концепции таких мыслителей, как Х. Дриш (1867–1941) с его идеей об «энтелехии», А. Бергсона (1859–1941) и его «жизненным порывом», Й. Райнке (1849–1931) с понятием «доминанты» и «системных сил»⁴⁵.

Концепция «жизненной силы» может быть связана с культом одухотворенной природы у представителей позднего романтизма и неоромантизма, а также экспрессионизма.⁴⁶

Эмиль Нольде (Хансен) родился на севере Германии. Сын крестьян, он рос в тесной связи с природой.⁴⁷ Северный пейзаж с равнинами, густыми облаками, яркими красками множество раз появлялся на его картинах. Нольде рассказывал, как однажды попал в шторм на рыбацкой лодке. Его морские пейзажи — воспоминание о борьбе с бушующей стихией, когда человек оказывается между жизнью и смертью.⁴⁸ Эти произведения не лишены сильного романтического и витального чувства возвышенного, испытываемого людьми в присутствии могущественных сил природы, управляющей всем вокруг. В отличие от К.Д. Фридриха, у которого образ природы неотделим от идеи упадка и смерти, «переживание драматизма и величия стихии»⁴⁹ у Нольде связано, скорее, с ощущением той самой «жизненной силы». В картинах 1913 г., написанных на острове Альсен (пример на илл. 1), Нольде густо положенной краской изображает море и

<https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/vitalismus-mechanismus/69730> (Zugriff : 14.05.18).

45 Wuketits F.M. Op.cit.

46 Selz P. Review of the book of Robert Rosenblum “Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko”, 1975. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.1976.10793329?needAccess=true> (accessed on : 1.05.18).

47 Bradley W.S. Op. cit. P. 45.

48 Expressionismus: die große Künstlerbewegung der Moderne/ hrsg. von M.M. Möller. Köln: Du Mont, 2005. S. 258.

49 Moeller M. M. Op. cit. S. 264.

небо как концентрированную энергию или «эмоционально зараженную материю»⁵⁰, которая словно живет собственной жизнью: движется, меняет цвет и «затягивает» зрителя внутрь, сообщая почти религиозный восторг. Надо сказать, что ощущение «жизненной силы» в таком понимании присуще у Нольде не только картинам с очевидными мотивами природы, но и во всей живописи художника, так как главным средством для достижения этого эффекта являются цвет и драматическая живописная фактура.

Природа была «соавтором» картин Нольде в экспериментах с живописной техникой письма. Так, зимой в 1908 г., находясь в деревне Коспеда под Йеной, он выставлял еще не высохшие акварельные рисунки на окно и смотрел, как на морозе краски кристаллизуются и образуют звезды. Художник искал случайности в процессе творчества и называл это «совместной работой с природой».⁵¹

В отношении к природе у Нольде проявляется словно некое религиозное чувство, благоговение, что позволяет критикам говорить об элементах пантеистических воззрений в его мировосприятии. Художник рассказывал: «После окончания школы начались сельскохозяйственные работы. Иногда я все же шел один через поле ...ведомый мыслями и чувствами. На высокой ниве, никем не видимый, я лег на землю, закрыл глаза ...и думал: так лежал твой Спаситель Иисус Христос, когда мужчины и женщины сняли его с креста. Потом я повернулся, грезя в состоянии неопределенной веры, что что вся большая, круглая, чудесная Земля — это моя возлюбленная».⁵²

§4. Национальные настроения в искусстве

В конце XIX века, с ростом национализма и потребностью в легитимации новообразованной Германской империи, возникла необходимость в национальной истории искусства. Появилась идея о том, что

50 Moeller M.M. Künstlergruppe Brücke. München : Prestel, 2005. S. 10.

51 Expressionismus: die große Künstlerbewegung der Moderne.... S. 264.

52 In: Reuther M., Ring C., Fluck A. Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog zur Ausstellung in der Dependence der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 — 15. April 2012. Köln: DuMont Buchverlag, 2011. S. 15.

особенности национальной идентичности лучше всего выражает определенный стиль, выходящий за рамки одной эпохи. Достижения в искусстве стали рассматриваться как выражение неизменного во времени национального характера. История искусства с конца XIX века стала искать и систематизировать особенности художественных произведений, возникших в определенном географическом пространстве, социальной или этнической группе. Пытались найти вневременные национальные константы и объяснить феномен формы через принадлежность к расе и психические особенности. Формальный анализ Г. Вёльфлина объяснял отличия романского искусства от германского.⁵³ В. Воррингер в книге «Проблемы формы в готике» (1912) рассуждал об особой психологии северного человека и его «готической» формальной воле.⁵⁴

Проблема национального немецкого искусства очень волновала Нольде, и он не оказывается в стороне от дискуссии начала XX в. о путях развития отечественного искусства. Во второй части мемуаров, вышедших в 1934 г. с говорящим названием «Годы борьбы» (1900-1914) Нольде выступает за самобытность немецкого искусства и против подражания французскому стилю, он резко критикует сложившуюся систему отношений художник — посредник — коллекционер.⁵⁵ Нольде высоко ценил достижения французских художников (в частности, Манэ, Сезанна, Дега, Гогена), сопоставимых по силе с мастерами классического прошлого и по праву занимающих место в немецких музеях, но считал, что немцам предстоит найти свой путь. Эта мысль, отмечают специалисты, впервые прозвучала за год до написания первой серии религиозных картин 1909 г. Художник писал⁵⁶: «Когда наше искусство станет таким же ценным или даже лучше, чем французское, тогда

53 Saehrendt C. "Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 8.

54 В эссе «Проблемы формы в готике» (1911) В. Воррингер с точки зрения психологии народов вводит типы человеческого развития, и называет их «примитивный человек», «классический человек» и «восточный человек» и «северный человек». См. Worringer W. Formprobleme der Gotik. Muenchen : R. Piper & Co, 1912. URL: <https://archive.org/details/formproblemederg00worr> (дата обращения 15.04.18).

55 Saehrendt C. Op. cit. S. 58.

56 Nolde E. Jahre der Kämpfe (1902-1914). Koeln : Du Mont Buchverlag. 2002. S 188.

оно, желая того или нет, станет немецким. В промышленности, торговле, науке мы стали образцом и имеем свое самосознание. Такой момент настанет и в искусстве. Для этого есть все предпосылки»⁵⁷.

Нольде — убежденный индивидуалист, который скоро после вступления покинул группу «Мост»⁵⁸, признавал необходимым заручиться поддержкой сторонников для достижения своих художественно-политических целей, преследуя конечную высокую цель — создать оригинальное искусство германского типа. После вступления в 1908 г. в берлинский Сецессион, когда начались разногласия с П. Кассирером и М. Либерманом (представителями космополитически ориентированной культуры, импрессионизма), Нольде задумал создать международную художественную группу под названием «Современники». Однако, после отказа норвежца Э. Мунка возглавить группу, идея сошла на нет.⁵⁹ Важным событием, которое оставило след в карьере Нольде, стал инициированный им самим скандал, вызванный тем, что картину «Пятидесятница» (христианский сюжет, трактованный экспрессионистски) не допустили на выставку берлинского Сецессиона. Нольде обратился в письме к Максу Либерманну с критикой ценностей Сецессиона и отношения к молодым художникам, после чего был исключен из объединения.⁶⁰ В книге «Годы борьбы» (1934) Нольде противопоставляет этому кругу Либермана, интернациональному, коммерциализированному искусству свое духовное, германское, за что некоторые антинемецки настроенные современники обвиняли его в приспособленчестве к официальной культурной системе эпохи Вигельма II.⁶¹

Вера Нольде в собственный немецкий путь в искусстве была основана на ценностях эпохи средневековья и Ренессанса. Немецкие XVIII и XIX, века

57 Nolde E. Op. cit. S. 188.

58 Нольде был членом группы «Мост» в 1906 -1907 гг.

59 Hoffmann M. Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905 bis 1913: mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik. Berlin : Reimer, 2005. S 212.

60 Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art/ ed. by Hiller S. London, New York: Routledge, 1991. P. 93.

61 Ibid. P. 94.

за исключением «странных» Беклина, Маре, Тома, он оценивал прохладно. Нольде оглядывался назад, в конец XV – начало XVI вв. — в эпоху великих мастеров: Дюрера, Грюневальда, Гольбейна.⁶² Он проявлял интерес к народно-примитивному искусству, знал провинциальное барокко. Он, можно сказать, ощущал себя мессией на этом пути собирания и возрождения элементов специфической — гротескной, брутальной, фантастической — немецкой эстетики и остался непоколебим даже после того, как как нацистский режим, который он приветствовал, отверг его, взяв для себя образцом классицизм и аккуратный бидермейр. «Хвала нашему сильному, здоровому немецкому искусству»⁶³, — восклицает, не без заискивания, Нольде. Он, должно быть, верил, что новый политический режим способен воплотить его идеал. И в этом он разошелся как с официозом, так и с другими экспрессионистами, вызвав огонь на себя из обоих лагерей.⁶⁴

§5. Мифология Севера, протестантизм и экспрессионистская религиозность (экзальтация как доминирующее состояние образа, формы, цвета)

Соединение истории стиля и этнической психологии в начале XX века привело многих историков и деятелей культуры к убеждению, что каждый народ имеет свой исторически сложившийся художественный дух, обусловленный генетикой и психикой, особые выразительные возможности и предпочтения относительно формы и стиля.⁶⁵ Еще перед первой мировой войной распространяется мода на все северное, шведское, датское, норвежское, финское. Это проявлялось как в официальном сегменте культуры (Вильгельм II), так и в кругах, связанных с идеями реформы, с символизмом и модерном. После 1918 г. широкое распространение получает представление об особой роли Севера в грядущем духовном возрождении Германии. Особую роль в этом процессе сыграл искусствовед В. Воррингер (1881-1965).

62 Nolde E. Op. cit. S.188.

63 Ibid. S.195.

64 Sachrendt C. Op. cit. S.58-59.

65 Ibid. S. 8.

В. Воррингер вводит понятие «северного человека», со свойственной ему тягой к готической линии. Готику искусствовед понимал как широкое и постоянное явление в Северной и Центральной Европе, а не как исторический стиль (который является высшим проявлением готической формальной воли).⁶⁶ Готика, по Воррингеру, появлялась там, где «примешивалась северная кровь» и складывался особый психологический тип, тяготеющий к постоянной неудовлетворенности, к смешению чувственных и спиритуальных порывов, к истерии.

Идеи Воррингера были восприняты художниками-экспрессионистами, литераторами, теоретиками раннего абстракционизма (Кандинский). Еще до Первой мировой войны они стали обращаться к позднему мистическому Средневековью, видя в нем близость к современности с ее «размытой религиозностью и антирационалистическими стремлениями»⁶⁷.

Готика представляется частью мифологии Севера. Правда, это понятие имеет более широкое, разнородное содержание и довольно размытые географические границы и применяется в зависимости от контекста по-разному: как территория исторического расселения германских племен, но также и как север Германской империи. В северной традиции выделяли и мифологизм, восходящий к «Эдде», и особое чувство сопротивления материала и вообще ощущение материальности, и мистику усложненной, лабиринтообразной формы, и драматизм, и взаимопереходы между человеческим и животным, животным и растительным, органическим и кристаллическими началами. Культ северной эстетики начался в эпоху стиля модерн и от него был воспринят экспрессионизмом.

В начале 1920-х гг. историк искусства О. Бейер находит в северной немецкой готике истоки национальной немецкой традиции.⁶⁸ Он локализует понятие «север» в приморской части Германии. Возникшее там в эпоху

⁶⁶ Worringer W. Formprobleme der Gotik. Muenchen : R. Piper & Co, 1912. URL: <https://archive.org/details/formproblemederg00worr> (Zugriff 15.04.18).

⁶⁷ Sachrendt C. Op. cit. S.9.

⁶⁸ Beyer, O. Norddeutsche Gotische Malerei. Braunschweig : Verlag Georg Westermann, 1924. 108 S.

позднего Средневековья искусство он считает истинно народным, выросшим на почве духовного и экономического единства населения.⁶⁹ Это искусство, порожденное еще не развитым, но обладавшим необычной силой и потенциалом живописным мышлением, и сильно отличалось, по мнению автора, от остальной Германии и Европы XIV — XV в. и, как ни странно, было близко примитивам Восточной Азии.⁷⁰ Увлечение Севером шло параллельно с развитием симпатии к культурам Востока, к буддизму (как у Э.Барлаха), но и к таинственной эстетике библейского происхождения, к культурам коптов, сирийцев, сассанидского Ирана. Именно эту двойственную ориентацию можно заметить и у Нольде, для которого Север и Юг, суровость и жаркая чувственность в равной степени притягательны.

Нольде верил в особую эстетику Севера. Он писал, например, что северному жителю искусство неизвестных художников в соборах Магдебурга, Бамберга, Наумбурга намного более близко, чем рафинированная живопись Рафаэля и его последователей, обслуживавших изнеженных дожей и пап⁷¹. Понимание Севера у него достаточно размыто. Оно, с одной стороны, связано с акцентом на немецком, с другой — близко к идее Воррингера о некой северной «расе» и подкреплено интересом к северогерманской и скандинавской мифологии.

«Мода на готику» просуществовавшая в период с 1911 по 1925 г.⁷², оказала влияние на Нольде. С этой точки зрения будет в этой работе рассмотрен полиптих «Жизнь Христа». Экспрессионисты переняли от готики следующие принципы: отказ от перспективы, яркий колорит, динамичную композицию и беспокойную линию — эти черты принято интерпретировать как экстатическую религиозность.⁷³

По мнению А. Тихомирова, «стихийный мистицизм» был присущ

69 Одной из причин сплоченности немецкого Севера Бейер называет экономические связи в рамках Ганзейского союза. См. Beyer, O. Op. cit. S. 12-14.

70 Ibid. S.13.

71 Nolde. E. Op. cit. S.194.

72 Sachrendt C. Op. cit. S.14.

73 Sachrendt C.Op. cit. S.14.

мировоззрению Нольде в большей степени, чем кому-либо из объединения «Мост».⁷⁴ Повлияло ли на это него происхождение? Нольде вырос в пограничной зоне между Данией и Германией — на самом севере Германии с его климатической, исторической и культурной спецификой. Он воспитывался в набожной лютеранской семье и еще в юности религиозные вопросы стали для него исключительно важными. Религиозные проблемы занимали его, дословно, «вплоть до экстаза».⁷⁵ Как для протестанта, он верил в возможность прямого общения с Богом. Его фантастические образы в искусстве хочется связать с описанием северной религиозности Воррингера как сплава языческой веры в духов и привидений и христианства⁷⁶. Друг Нольде критик Г. Хартлауб заметил однажды связь между религиозной экспрессивностью работ художника и религиозностью Северной Германии.⁷⁷

§6. Нольде — художник почвы

Изменения, произошедшие в Германии в последней трети XIX в. стремительная индустриализация и урбанизация нарушили традиционные отношения человека с окружающим миром. Возникло острое желание вернуться к состоянию мистической гармонии с природой.⁷⁸

Господство материализма все больше вызывало в интеллектуальных кругах тоску по утраченным ценностям. Связующей нитью с прошлым казалась земля, неизменная со времен Средневековья, на которой на протяжении пяти веков жили, работали, страдали люди, называемые Народом (именно так, с большой буквы – Das Volk). Так в конце XIX века в Германии возникло народническое движение или движение «фёлькиш» (Völkische Bewegung). Их объединяло романтическое увлечение фольклором и убеждение, что земля обладает духовной сущностью, и человек от родной

74 Тихомиров А. Экспрессионизм // Ванслов В. В., Соколов М. Н. Модернизм: анализ и критика основных направлений. М: Искусство, 1987. С. 38.

75 In: Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 13.

76 Worringer W. Op. cit. S. 54-59.

77 Bradley W.S. Op. cit. P. 72.

78 Ibid. P. 12.

земли получает определенные качества характера.⁷⁹ Идеи движения распространялись, прежде всего, в литературе. В. Бредли считает, что на Нольде, должно быть, оказала влияние книга Ю. Лангбена «Рембрандт как воспитатель»(1890)⁸⁰. Настоящий немецкий художник, по мнению Лангбена, должен принадлежать своей земле и народу, выражать дух народа, подобно Рембрандту. Лангбен писал об особой роли Севера в духовном возрождении Германии и призывал молодое поколение (поколение Нольде) к действию. Бредли считает, что Нольде, для которого Рембрандт был величайшим художником, в какой-то мере ассоциировал себя с Рембрандтом и культивировал в себе качества, описанные Лангбеном. Рембрандт по Лангбену — простой человек, почти самоучка, увлеченный своим делом художника и миссией духовидца до одержимости. При этом, по Лангбену, религиозный пыл Рембрандта был основан на совершенно индивидуальной вере, на священном трепете, не привязанном к той или иной догме.⁸¹ Это делало его восприимчивым к иноконфессиональным содержаниям религии, к иудаизму, мистике, Востоку.

Для Нольде как человека, писателя и художника тоже была важна принадлежность к земле, которую лучше всего описывает понятие «раса», постоянно употребляемое художником в его текстах. Он считал, что каждый «сильный» художник оставляет в произведении «штамп» своей расы. «Что создаст способный японский художник, будет японским искусством, что создаст сильный характером немецкий художник, будет немецким искусством, не важно, произойдет ли это на родине или в удаленной части света. А что сделает слабак, колеблющийся туда-сюда, будет пустой мешаниной.»⁸² С этой точки зрения легко объяснить, почему Нольде сменил гражданство в 1920 г., после того, как часть земли Шлезвиг-Гольштейн отошла к Дании, и дом Нольде оказался за немецкой границей. Видимо,

79 Bradley W.S. Op. cit. P. 13-14.

80 Ibid.

81 Ibid. P. 44.

82 Nolde E. Op.cit. S.197.

политические границы не значили для него так много, как принадлежность к земле и расе. Подчеркнем, что понимание Нольде расы вовсе не биологическое. Находясь под некоторым влиянием витализма, Нольде был тем не менее равнодушен к естественным наукам и переносу их доктрин на человеческую жизнь и культуру. Его понятие расы – культурно-историческое, основано на констатации особых стойких духовных парадигм-характеров. Важно также отметить, что человек расы, в понимании Нольде, не является герметически закрытым для всего иного. Это ярко демонстрировало и его творчество, невозможное без французских импрессионистических и фовистских основ, без увлечения экзотикой тропиков, Африки и т. д. и т.п.

§7. Место религиозных сюжетов в творчестве Э. Нольде

Религиозные картины в без преувеличения огромном наследии Э. Нольде (несколько тысяч произведений живописи и графики) немногочисленны: их всего чуть более пятидесяти. Однако они занимают важное место в его творчестве, но также считаются самой спорной его частью.⁸³ Художник, видимо, выделяя библейские картины среди других своих произведений, с 1930-х гг. начал составлять их перечень и, в итоге, включил в него пятьдесят одно произведение, кроме некоторых ранних работ.⁸⁴

Нольде начал писать картины на религиозные сюжеты в начале 1900-х гг. под впечатлением от работ старых мастеров, которые ему довелось в то время увидеть в Лувре. Там он оценил «густые», «скрыто религиозные» картины Милле, а картина Рембрандта «Трапеза в Эммаусе» (1848) стала, как считается, прототипом для его алтарной картины в деревенской церкви в Западной Ютландии.⁸⁵ В 1900-е гг. возникло несколько картин на религиозные сюжеты, таких как «Свободный дух» („Freigeist”, 1906) или акварельные головы апостолов (1908), но настоящим поворотом в своем творчестве художник считает картины 1909 года «Тайная Вечеря»,

⁸³ Reuther M., Ring C., Fluck A. Op.cit. S.9.

⁸⁴ Ibid. S. 139.

⁸⁵ Ibid. S. 15-16.

«Поругание Христа», «Пятидесятница», созданные, по словам художника, после тяжелой болезни (отравления) из «непреодолимой потребности изображения глубокой духовности, религиозности и искренности, но без отчетливого желания, знания или размышления»⁸⁶.

Период 1909 — 1912 г.г. является самым плодотворным по количеству религиозных картин. В числе двадцати четырех работ полиптих «Жизнь Христа» и триптих «Легенда: Святая Мария Египетская», первые многочастные произведения художника (в 1921 г. появится еще триптих «Мученичество»). После путешествия в составе экспедиции в Южное полушарие (1912-1913) Нольде написал еще восемь картин на библейские сюжеты, из них наиболее знаменитая «Положение во гроб» (1915). Еще несколько работ было написано в 1920-е гг., всего две — в 1930-е гг., и последняя в списке Нольде датируется 1951 годом. Некоторые из них не сохранились.

Библейские картины посвящены сюжетам из Старого и Нового Заветов. Принято считать, что они воплощают юношеские впечатления и фантазии художника по прочтении Библии. В мемуарах он вспоминает, как долгими зимними вечерами погружался в текст, и в его голове возникали фантастические восточные образы.⁸⁷

Современники давали картинам самую разную оценку. В то время как одни писали, что испытали «экстатический восторг», подобный тому, который мог охватывать раннехристианские общины или крестьянские секты, другие говорили о «необузданной и хаотичной» живописной манере или не видели вещах Нольде ничего, кроме примитивности.⁸⁸ Первые религиозные картины вызывали разностороннюю критику, начиная от профессиональных кругов и заканчивая духовенством. Возможно, они не были бы столь рано признаны своеобразной частью творчества Нольде, если бы не горячие

86 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op.cit. S.18.

87 Nolde E. Op. cit. S. 217.

88 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op.cit. S.9.

сторонники и защитники его искусства: Ханс Фер, с которым Нольде познакомился еще в 1890-е гг. во время работы в Сант-Галлене, Карл Эрнст Остхаус — коллекционер, директор Музея Фолькванг в Эссене, Густав Шифлер — председатель окружного суда Гамбурга, составивший перечень графических работ Нольде, Бото Греф — профессор археологии в Йене и друг Э.Л. Кирхнера, молодые директора музеев Макс Зауэрландт и Карл Георг Хайзе, выдающийся поэт, мыслитель, мистик Теодор Дойблер, — то есть люди поколения, выросшего под влиянием символизма и экспрессионизма и его умонастроений.⁸⁹

Нольде редко распространялся о причинах создания религиозных картин, но однажды в письме Хансу Феру от 18 января 1930 года он откровенно поделился своими размышлениями: «Разве это не странно, что ни одна из моих религиозных картин не нашла свое место в церкви? Это так, потому что мой Бог недостаточно об этом позаботился, или просто люди не знают, как охотно я бы их видел там». Нольде писал, что в детстве (в восемь-десять лет) пообещал Богу, что напишет, когда вырастет, стихи для религиозных песнопений. Вместо текстов художник создал религиозные картины, таким образом, они были для него своеобразным способом служения Богу.⁹⁰

Очертив круг духовных и интеллектуальных течений в Германии на рубеже XIX-XX веков, мы перечислили исторические, культурно-политические условия, повлиявшие на становление мировоззрения Э. Нольде. Оно характеризуется чертами, свойственными художнику как представителю своей эпохи. Неомифологизм, ницшеанство, витализм, мифология Севера, движение «фелькиш» с идеей возврата к «изначальной» пра-религии составляют контекст, внутри которого появился полиптих «Жизнь Христа». Само собой разумеется, что основой его религиозных

89 Reuther M. Emil Nolde: Meine Biblischen Und Legendenbilder: [Album]. Köln: Du Mont, 2002. S 17.

90 Fluck A. "Das grosse Werk" - der Gemäldezyklus „Das Leben Christi“ von 1911/12// Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog zur Ausstellung in der Dependence der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 - 15. April 2012. DuMont Buchverlag, Köln 2011. S. 107.

картин была также протестантская религиозность севера Германии, в которой значительное место занимали традиции, восходящие к пиетизму XVIII – начала XIX вв. Именно протестантизм позволял Нольде развивать свою собственную индивидуальную и экстатическую религиозность и быть открытым к разнообразным духовным импульсам. Но достаточно ли суммы этих факторов для того, чтобы возникло единственное в своем роде произведение, которое до сих пор вызывает неоднозначную реакцию и не дает очевидного ответа на вопрос, что оно значило для художника?

ГЛАВА 2. Полиптих «Жизнь Христа»

§1. История создания

Жизнь Христа — цикл картин Э. Нольде, написанных в 1911-1912 гг. (илл. 2). Состоит из девяти работ: восемь размерами 86 x100 см и одной размером 200 x160 см. Центральная картина — «Распятие». Слева от «Распятия»: сверху слева — «Святая ночь» (Die Heilige Nacht,), внизу слева — «Три Святых Волхва» (Die Heiligen Drei Könige), сверху справа — «Двенадцатилетний Христос» (Der zwölfjährige Christus), внизу справа — «Христос и Иуда» (Christus und Judas). Справа от «Распятия»: внизу слева — «Воскресение» (Auferstehung), сверху слева — «Святые Жены у Гроба Господня» (Frauen am Grabe), внизу справа — «Фома неверующий» (Der ungläubige Thomas), сверху справа — «Вознесение» (Himmelfahrt). В настоящее время картины находятся в музее Фонда Ады и Эмиля Нольде в Зеебюле (земля Шлезвиг-Гольштейн).

Картины цикла создавались в два этапа: летом 1911 г. и зимой 1912 г. Первые три картины «Три Святых Волхва», «Двенадцатилетний Христос» и «Христос и Иуда» были написаны независимо друг от друга на о. Альсен. Тогда у Нольде еще не было замысла грандиозного целого.⁹¹

Художник рассказывает, как поначалу он нашел картину «Три Святых Волхва» неудачной, но, оценив ее свежим взглядом осенью 1911 г. и сравнив с ранее написанной картиной «Христос и Иуда», он нашел изменение своей живописной манеры в сторону «укрепления» формы правильным. Его теперь влекло не к «явному, очевидному очарованию, эстетической игре», но «к изображению с духовным содержанием и искренностью», как в картинах «Тайная Вечеря» и «Пятидесятница»⁹².

Остальные шесть картин были написаны спустя несколько месяцев в Берлине, в квартире с ателье на Тауэнтциенштрассе, 8, где Нольде проводил

⁹¹ Nolde E. Jahre der Kämpfe (1902-1914). Koeln : Du Mont, 2002. S.190.

⁹² Ibid. S.182-193.

зимы в течение многих лет.⁹³ Художник сообщает: «Возможно, случайно, картина «Три Святых Волхва» оказалась рядом с другими двумя, рама к раме и друг над другом. Тогда я подумал добавить четвертую к ним, затем одну большую картину в центре и еще четыре справа. Четыре перед «Распятием», четыре после. Так и случилось. Они должны были... создавать большое, мощное воздействие, насыщенные религиозным чувством и духовностью: «Жизнь Христа».⁹⁴

С ноября 1911 г. по 31 января 1912 г. картины «Три Святых Волхва», «Двенадцатилетний Христос» и «Христос и Иуда» участвовали в четвертой выставке Нового Сецессиона. Затем, рассуждает В. Зигер, потребовалось один-два дня на их транспортировку с выставки.⁹⁵ Если предположить, что Нольде начал писать остальные шесть частей «Жизни Христа» только имея перед глазами первые три, то значит, он создал их не более чем за двадцать дней, так как уже в письме от 20-го февраля Нольде сообщает своему другу К.Э. Остхаузу о готовом девятичастном произведении.⁹⁶ Этот факт не кажется удивительным, так как Нольде пишет, что работал «днем и ночью, даже больше ночью, чем днем, иногда до утра»⁹⁷. В письме Хансу Феру от 28 февраля 1912 г. Нольде приложил схематический набросок и представил его как «девять картин: восемь маленьких и одну большую»⁹⁸, но пока еще без общего названия.

Если считать, что идея большого произведения возникла у Нольде не сразу, и первые три картины появились независимо друг от друга, то как объяснить их одинаковые размеры? Сравним их с другими религиозными картинами Нольде. Восемь частей цикла «Жизнь Христа» имеют формат

93 Expressionismus: die große Künstlerbewegung der Moderne/ hrsg. von M.M. Möller. Köln: Du Mont, 2005. S. 253.

94 Nolde E. Op. cit. S.189.

95 Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912 : Ph.D. Illinois: Urbana-Champaign, 1998. P. 144.

96 Hesse-Frielinghaus H. Emil und Ada Nolde, Karl Ernst und Gertrud Osthaus: Briefwechsel. Bonn: Bouvier Verlag, 1985. S.78.

97 Nolde E. Op.cit. S.189.

98 Reuther M., Ring C., Fluck A. Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog zur Ausstellung in der Dependence der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 — 15. April 2012. Köln: Du Mont, 2011. S. 95.

100x86 см. Точно такие же параметры имеют две картины триптиха о Марии Египетской («В порту Александрии», «Смерть в пустыне», 1912), а также «Христос в аду» (1911). От них отклоняются на сантиметр две картины 1915 года («Легенда: Св. Симеон и женщины», «Вход в Иерусалим») и несколько картин 1920-х гг. Почти все религиозные картины 1909-1910 гг. были написаны также в одинаковом, с разницей в сантиметр, формате (86x107см).⁹⁹ Можно предположить, во-первых, что художник нашел несколько наиболее удачных соотношений и использовал их на протяжении всего творчества.¹⁰⁰ Тогда одинаковые размеры картин «Три Святых Волхва», «Двенадцатилетний Христос» и «Христос и Иуда» — совпадение. Возможно, эти картины все-таки составляли серию, подобно первым трем, но Нольде на тот момент не представлял себе их как полиптих. Это предположение подкрепляет мнение М. Зауэрландта, который сказал, что все религиозные картины Нольде 1911-1912 гг. стоит воспринимать как серию и несмотря на то, что они возникли отдельно друг от друга, картины связаны между собой.¹⁰¹

Полиптиху «Жизнь Христа» посвящена целая глава в мемуарах Нольде.¹⁰² В ней художник рассказывает о событиях 1911 года, которые предшествовали созданию произведения. До лета он успел побывать в Бельгии и встретиться с Джеймсом Энсором, чье творчество Нольде очень ценил. Энсор оставил множество произведений на религиозные темы, а его главное произведение называется «Вход Христа в Антверпен».

Затем он и его жена Ада отправились в Амстердам, где, как отмечает художник, его особенно поразили картины Рембрандта. После Нольде отправился на о. Альсен, где ему было особенно приятно работать в ателье на берегу моря.¹⁰³ Наверно, это имеет значение в той связи, что именно в 1911 году Нольде увлекается примитивным искусством и его стиль претерпевает

99 Reuther M., Ring C. Fluck A. Op. cit. S.139– 145.

100 Sieger, W. B. Emil Nolde's Biblical Paintings of 1909 // Zeitschrift Für Kunstgeschichte, 2010. vol. 73, no. 2, pp. 255–272. URL: www.jstor.org/stable/20749468 (accessed on : 2.04.18).

101 Sauerlandt M. Emil Nolde. München: K.Wolff Verlag, 1921. S.61.

102 Nolde E. Op. cit. S.182-193.

103 Ibid.

изменения.

Таким образом, Нольде дает мало пояснений относительно полиптиха, обстоятельств и мотивов, побудивших к его созданию. Все, что художник сообщает в мемуарах, характеризует полиптих как художественное целое, это открывает возможности для дальнейших его интерпретаций.

§2. Описание частей полиптиха

На картине «Святая ночь» (илл. 3) изображены Дева Мария и Иосиф с младенцем Иисусом. Композиционно ее можно разделить на две вертикальные части. В левой на черном фоне интерьера изображены в профиль сидящая Мария и стоящий позади нее Иосиф. Их внимание обращено к новорожденному, которого Мария держит, любясь, высоко на вытянутых руках, по направлению к яркой звезде. Розовый младенец, похожий на кусочек мягкой материи с неразличимыми конечностями и только намеченными чертами лица, изображен в правой части картины на фоне синего неба. Почти всю правую часть занимает дверной проем, открывающий вид на ночной пейзаж с зеленым лугом, звездным небом и тремя фигурами вдалеке. Справа, в помещении — голова осла, склонившегося над корытом. Такая композиция встречается у Нольде не впервые. Например, незадолго до «Рождества» он создал картину «Люди в деревенском трактире», где крупные фигуры также сгруппированы в левой части, а справа изображен портал с видом на природу.

В картине «Три Святых Волхва» (илл.4) сцена поклонения трактована необычным образом. Справа изображена Богоматерь в профиль. Она стоит на коленях, отклонившись назад, и одета в желтое с белым платье. Слева от нее — волхвы. Сидящий, в красном, держит на руках младенца, завернутого в желто-белое одеяло. Справа от него второй, в темно-синем, склонившись к улыбающемуся ребенку, развлекает его. У них грубо написанные лица цвета охры. В левом верхнем углу будто вырастает из зелени фона строгое лицо

третьего волхва. У него длинный прямой нос, нахмуренные брови, темно-синие щелки глаз. Противопоставление Марии и волхвов, резвящихся с младенцем, определено композицией и колоритом. Их разделяет граница между областями синего и зеленого цветов, проходящая сверху по диагонали, и темно-синяя область одежды волхва, кажущаяся пустотой между желтым и красным. Красное платье волхва слева приблизительно симметрично «отражено» желтым платьем Марии.

На картине «Двенадцатилетний Христос» (илл. 5) на красном фоне позади фигур находится некий столб, похожий на столб света. Светловолосый мальчик Иисус сидит, погруженный в книгу, среди мудрецов. Нольде, похоже, не стремился к единообразию изображения персонажей на картинах цикла, так как в остальных картинах Иисус будет с рыжими волосами. Здесь он сосредоточен, голова опущена. Вокруг него сгруппированы четыре сидящих и стоящих фигуры в темных одеждах с покрытыми головами. Их лица глумливые. Один (слева в центре), скалясь, смеется. Другой (крайний слева) демонстрирует насмешливый жест — направленный вверх большой палец, который позже появится в триптихе «Мученичество» (1921). Сидящий справа, изображенный в профиль, с любопытством наклонился к мальчику. Последний (с краю справа, самый высокий) с длинным носом и бородой выглядит серьезным. Фигуры занимают примерно три четверти картины и расположены на плоскости дугообразно. Преобладают округлые, параболические формы. Едва ли эта сцена отражает библейские строки: «...нашли Его в храме, сидящего среди учителей, слушающего их и спрашивающего их; все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его.»¹⁰⁴

На картине «Христос и Иуда» (илл.6) смутно видны три фигуры: Иуда, Иисус Христос и стражник. Иуда, закинув голову назад, так что его вытянутое, заостренное лицо оказывается в горизонтальном положении, тянется к лицу Иисуса, обхватив его голову рукой. У Иисуса рыжая борода,

¹⁰⁴ Лк. 2:46-47.

белый головной убор, похожий на тюрбан, розовый плащ. Справа стражник, высоко держа зажженный факел, снизу вверх наблюдает сцену. Пламя освещает верхнюю область пространства, нижняя остается затемненной. Условная граница между ними проходит по центру картины нисходящей диагональю. Краски наложены быстрыми и грубыми мазками, местами пастозно, волнообразно и пятнами, так что возникает ощущение движения, а черты лиц едва различимы. Эта работа выделяется среди остальных картин Нольде импрессионистической манерой, характерной для ранних работ художника.¹⁰⁵

На картине «Распятие» (илл. 7) в центре возвышается распятый Христос, по бокам от него на крестах — разбойники. Слева от Христа — его скорбящие сподвижники: в белом, красном и зеленом. Персонаж в красном поддерживает готовую упасть фигуру в белом (вероятно, обессилевшую от горя Богоматерь). Оба обращены лицами к Христу. Справа четверо воинов, играющих кости, делят хитон Христа. У одного из них в руках копье. Всего на картине десять персонажей. Тела распятых, столбы и балки крестов, приближающиеся к краям картины, создают «каркас» композиции, конструкцию, напоминающую портал. Фигура Иисуса, сильно вытянутая по вертикали, оказывается центральной осью картины. Вертикальное деление подчеркнуто цветом фона: синим (слева) и преимущественно красным (справа). Наблюдается два горизонтальных уровня: туловища распятых возвышаются над остальными фигурами.

В картине «Жены-мироносицы у Гроба Господня» (илл. 8) три женские фигуры занимают большую часть плоскости. Их физиономии и жесты выражают разные эмоции. В промежутке между ними под аркой виднеется гроб и две светловолосые фигуры в белом, одна из которых указывает пальцем вверх (похожи на ангелов). Взгляд крайней фигуры слева направлен к ним. Она заботливо прикасается плечу женщины справа от нее, в печали

105 Moeller M. M. Künstlergruppe Brücke. Muenchen : Prestel, 2005. S. 9.

опустившую глаза. Третья мироносица в одной руке держит благовония, кисть другой вытягивает вперед в неопределенном жесте.

На картине «Воскресение» (илл. 9) вытянутая фигура Христа вырастает из распахнутой могилы, окруженный лиловым пламенем на темно-красном фоне. По словам Нольде, эту картину он писал на рассвете, любуясь его красками.¹⁰⁶ Впереди в правом углу изображены стражники в шлемах. Лицо одного, повернутого к зрителю, выражает ужас.

На картине «Фома неверующий» (илл. 10) Христос и Фома стоят перед толпой на достаточно большом расстоянии друг от друга. Христос с раной на боку демонстрирует пробитую руку. Фома в профиль со сложенными вместе ладонями, с любопытством наклоняется к нему. Лица остальных торжественно серьезны. Фигуры сгруппированы очень плотно и образуют собой вертикали, их головы не помещаются в картине. Контраст красного (одежда Иисуса) и зеленого отделяет Христа от остальных.

«Вознесение» (илл. 11) Нольде сделал так, что Христос дан в правой верхней части плоскости холста на фоне голубого облака, словно в экстазе, подняв руки к небу, возвышается над окружившими его со всех сторон и застывшими в ожидании развязки апостолами. Их лица выражают разные эмоции: удивление, страх, серьезность, восторг.

Художник изобразил историю Христа, выбрав в качестве сюжетов несколько библейских эпизодов, связанных с земной жизнью и событиями после Воскресения. Нольде не включил в полиптих сцены с мертвым Христом, что можно понять как отрицание смерти и прославление жизни во всех ее аспектах и на всех уровнях (не только земной, но и посмертной жизни воскресшего).

§3. Полиптих как целое

С точки зрения хронологии, расположение картин слева и справа от центральной части разное. Левая часть читается слева направо от «Святой

106 Nolde E. Op. cit. S. 190.

Ночи» сверху вниз, правая слева направо от «Воскресения» снизу вверх. Это объясняется, вероятно, как художественными, так и смысловыми задачами.

Христос на центральной картине служит осью симметрии всей композиции полиптиха. Картины левой и правой частей сопоставимы друг с другом.

Два события — Рождество и Вознесение, начало и конец, находятся по краям полиптиха на одном уровне. В их композиции есть общие черты: младенец находится в правом верхнем углу картины, на вершине воображаемой линии, проведенной от матери через ее руки по направлению к звезде. В «Вознесении» лик Христа также оказывается в верхнем правом углу. Он словно достигает своей цели и отправляется в высший мир, который символизирует звезда на первой картине.

В картинах «Двенадцатилетний Христос» и «Жены-мироносицы...» повторяется красный цвет фона и дуга (воображаемая в первом случае, обозначенная линией — во втором), так что головы фигур в правом верхнем углу в каждой из картин оказываются выше всех остальных. На обеих картинах по пять персонажей.

В нижних крайних картинах полиптиха сцены дублируют друг друга в том смысле, что Христос оказывается объектом внимания одного персонажа, который наклоняется к нему, а также есть некоторые сходства в колорите. В сцене поклонения волхвов младенцу, завернутому в желтое, на красном фоне одежды волхва помещена другая фигура, которая показана в профиль и склоняется к Христу. Во второй картине к желтому Христу, одетому в красное, склоняется, так же наблюдаемый в профиль, Фома.

И, наконец, в сюжетах поцелуя Иуды и Воскресения в живописи повторяется прием письма волнообразными мазками, напоминающими горение пламени (в первом случае — факела и горячего воздуха, во втором — мистическое лиловое пламя вокруг Христа на таком же «беспокойном» красном фоне). В обеих картинах присутствуют стражники.

Кроме того, общий мотив — столб света, энергии повторяется перекрестно в картинах «Двенадцатилетний Христос» и «Воскресение».

Конечно, проводя параллели между парами картин, мы понимаем, что следует с осторожностью относиться к подобным переключкам и сходствам. И все же обнаруженная закономерность в виде мотива цикличности придает целому единство, пронизывая его всесвязующим началом. Эта особенность формы полиптиха заставляет вспомнить ницшеанскую концепцию вечного возвращения, не настаивая на том, что Нольде сознательно следовал ей в своем творчестве.

§4. Религиозное в полиптихе. К постановке вопроса

«Все они есть художественные проявления, желающие служить искусству»¹⁰⁷, — писал Нольде о частях полиптиха. Несмотря на то, что Нольде не одобрял закрепившееся за произведением определение «алтарь»¹⁰⁸ и всячески подчеркивал, что оно служит искусству, возникающие в связи с работой ассоциации заставляют видеть в нем проявление духовных исканий Нольде.

Что представляет собой религиозное чувство Нольде? Он был лютеранином по крещению и воспитывался в набожной семье. По рассказам художника, некоторые из членов его семьи следовали «Движению пробуждения» и проповедовали возвращение к изначальному христианству. Сам он несколько раз бывал на их собраниях, наблюдая, как «воздух в комнате вибрировал от присутствия Святого духа»¹⁰⁹. В какой мере это движение увлекло Нольде, сказать трудно. В то же время ему не чужды были религиозные сомнения. Он пишет: «В Библии есть противоречия и тяжелые научные заблуждения. Нужно иметь огромную волю и...терпимость, чтобы оставаться некритичным...Число христиан невелико. Только треть человечества! Число «живых» христиан бесконечно мало. Почему счастье и

107 Nolde E. Op. cit. S. 191.

108 Ibid.

109 Reuther M., Ring C. Fluck A. Op. cit. S. 15.

энтузиазм закончились так скоро? Почему буддизм смог сопротивляться, и как учение Мохаммеда уничтожило часть христианства? Мой Бог, почему? Видим ли мы всебожественность во всей ее величине? Не является ли она безгранично сильнее, чем люди говорят и в своем самоволии пытаются себе представить?»¹¹⁰ Эта цитата говорит о том, что, по-видимому, религиозный вопрос имел для Нольде большое значение.

В то же время возникает вопрос, какое отношение имеет высказанный в текстах Нольде антисемитизм (который принято связывать с его презрением к еврейским торговцам искусством) к религиозным чувствам художника, к особенностям изображения героев евангельской истории, в частности, к гротескной манере изображения евреев, фарисеев, женщин в полиптихе. Несомненно, что антисемитизм был связан с идеологией «фёлькиш» и оккультными учениями, но нельзя сказать, что Нольде был прямым последователем и художником этой идеологии. Латентный бытовой антисемитизм был характерен для почти всего населения Германии (и далеко не только Германии!) в то время. Его проявления были неагрессивны. Обида Нольде и других художников нееврейского происхождения на еврейских по происхождению торговцев понятна; но корень раздора лежит не в плоскости межэтнических отношений, он восходит к расхождениям художественных направлений, прежде всего импрессионизма и экспрессионизма. Экспрессивные приемы и откровенность экспрессионистов представлялись сторонникам сецессионизма (критикам вроде К. Шеффлера, издателям и галеристам типа Кассирера и Пипера) отходом от принципа художественной формы, проявлением бескультурья. Экспрессионисты видели в этом осторожность и расчетливость, холодность и формализм, якобы свойственные евреям. Для Нольде события страстей, несомненно, происходят в древнем еврейском мире, но также несомненно, что это вневременные события, возможные и сегодня, и завтра. Евреи показаны с увлечением,

¹¹⁰ Nolde E. Op. cit. S. 100.

достаточно карикатурно, но и Христос и христиане подвергнуты деформациям и выглядят отнюдь не величественно. Как протестант Нольде, конечно, считал что на евреях лежит несмываемая кровь Христа. Как сознательный (!) немец он не испытывал тяготения к евреям. Но как художник Нольде, можно сказать, увлекался евреями, их выразительностью, характерностью, пророческим пафосом. Да, евреи виноваты перед Христом, но виноваты как люди, беспомощным и трагическим образом.

Одной из важных черт еврейства (в традиционном изображении еврейского характера) является переживание слабости, болезненности человека. Сочувствие к униженным и оскорбленным, убогим и сирым – отнюдь не германская черта, но черта христианская. На протяжении всей жизни для Нольде было присуще сострадание к слабому. Их образы наполняют его произведения. Герои и победители у него почти не встречаются. Нольде писал: «Мощные просторные здания церквей стоят гордо на прекраснейших местах. В их залах сидят благородные люди как принято по воскресеньям. Но где же слабые и обремененные, грешники и мытари, тысячи голодающих, замерзающих бездомных и бедных, которых Христос так любил? Они служат Богу на свой лад в притонах и бараках.»¹¹¹

Как в полиптихе воплотились достаточно противоречивые религиозные воззрения, настроения и проблемы Нольде? В следующих параграфах этот вопрос будет рассмотрен в трех аспектах: 1) иконография и отношение Нольде к немецкой религиозно-художественной национальной традиции; 2) вопрос о взаимосвязи примитивистского, гротескного моментов и состояния экстатической религиозности; 3) в аспекте колорита и религиозного переживания цвета.

§5. Иконография и алтарная форма

Нольде много путешествовал и, должно быть, видел множество алтарей, живописных и скульптурных, в первую очередь, на родине в Шлезвиге и на

¹¹¹ Reuther M., Ring C. Fluck A. Op. cit. S. 107.

юге Германии, куда он впервые отправился в 1890-е годы для работы и обучения. Однажды ему довелось даже участвовать в реставрации алтаря. В 1880-е гг., во время учебы на мебельной фабрике во Фленсбурге ему доверили вырезать мечи и алебарды для алтаря Ганса Брюггеманна (1480-1521) в Шлезвигском соборе.¹¹²

Нольде как художник синтезировал впечатления и передал в своем девятичастном произведении общую идею полиптиха. В известной степени «иконный» эффект достигается в живописи полиптиха путем сжатия пространства и уплощения изображения, что особенно ощутимо в «Распятии».

«Распятие», по сравнению с другими частями полиптиха «Жизнь Христа», содержит больше всего черт средневекового искусства. В. Зигер указывает на несколько традиционных мотивов. Во-первых, это замученная плоть Христа: истощенное тело, раны и кровь. Самым известным примером служит распятие Изенгеймского алтаря Грюневальда.¹¹³ (илл. 12) Правда, до создания полиптиха Нольде знал только копии этого шедевра, а оригинал в г. Кольмар увидел лишь в 1927 г.¹¹⁴ Как и другие экспрессионисты, Нольде был воодушевлен творением Грюневальда и считал его одним из самых сильных немецких произведений.¹¹⁵ В «Распятии» Нольде прорабатывает тело с особенной тщательностью, не без анатомических подробностей: виден скелет, мышцы. Руки и ноги Христа прибиты тремя гвоздями, стопы скрещены. Кровь стекает струйками по рукам и ногам. Нольде не делает различий между Иисусом и остальными казненными в способе крепления на кресте, но прикрывает его наготу тканью, в отличие от других распятий.

Во-вторых, довольно часто последователи Христа изображаются слева от креста. Нольде разделяет скорбящих и недоброжелателей, помещая их по

112 Emil Nolde und das Meer in allen Farben // Norddeutscher Rundfunk. URL:

<https://www.ndr.de/kultur/geschichte/koepfe/Der-norddeutsche-Maler-Emil-Nolde,emilnolde154.html> (Zugriff : 22.04.18).

113 Sieger W. B. Op.cit. Pp. 150-151.

114 Kim K. M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde : дис. – 2006. S. 62.

115 Nolde E. Op. cit. 80.

разные стороны: первых слева, вторых справа.¹¹⁶ Трудно точно установить, кого именно изобразил на картине художник. Женщина в белом, — вероятно, Богоматерь, так как ее часто изображали теряющей сознание, и она похожа на Марию из «Святой ночи». Остальные двое скорбящих — либо две Марии, либо Иоанн Богослов (часто в красном) и одна из женщин. Нольде как бы обезличивает персонажей. Для него, как и для зрителя, не столь важно, кто находится рядом с Христом, главное — их сильнейшее чувство скорби. Может быть, поэтому их лица так похожи друг на друга.

В-третьих, эмоции скорбящих традиционно передавались через экспрессивные жесты и мимику. Например, Мария Магдалина часто изображалась у основания креста на коленях с заломленными руками, а Богоматерь падающей без чувств. У Нольде Дева Мария с подкосившимися ногами поддерживается фигурой в красном. Фигура в зеленом также изображена с заломленными вниз руками. По мнению Зигера, Картину Нольде можно сравнить с «Распятием» Ханса Плейденвурфа (1465, Старая Пинакотека, илл. 13) и «Распятием» Кемптенского мастера (1470, Старая Пинакотека, илл. 14), которое Нольде мог видеть, будучи в Мюнхене.¹¹⁷ На первой картине видим как у Нольде, троих распятых, Богоматерь с подкосившимися ногами, стражников, бросающих кости на розовой ткани. Но у средневекового мастера на картине больше фигур, чем у Нольде, присутствуют лошади, и все действие происходит на фоне природы. Сравнение с распятием Ханса Плейденвурфа также не вполне плодотворно. На картине изображен один крест. Заметно сходство положения рук фигуры в зеленом у Нольде и женщины с опущенными сцепленными руками у средневекового мастера. Иоанн здесь одет в красное, Богоматерь опускается без чувств. Таких примеров может быть множество. Сравнение приводит нас к ответу, что Нольде не стремился следовать канону, хотя и заимствовал сюжеты и иконографию. Эта мысль подтверждается в отношении других

¹¹⁶ Sieger W. B. Op. cit. Pp. 150 – 151.

¹¹⁷ Ibid.

картин цикла «Жизнь Христа». Рана на боку Иисуса отсутствует, но копье в руках одного из воинов намекает на развитие событий. Нольде, вероятно, стремится подчеркнуть, что Иисус еще жив и испытывает страдания.

Нольде оригинален и в трактовке сцены поклонения волхвов. Он изображает младенца у них на руках, в то время как Мария стоит обособленно, не контактируя с ребенком ни зрительно, ни тактильно. Волхвы развлекают, на первый взгляд, вполне земного ребенка. Между тем, Мария охвачена каким-то переживанием и обращает взор к лицу, выступающему из тьмы. Судя по названию картины, где фигурирует число три, оно должно принадлежать одному из волхвов. Его положение и зрительный контакт с Марией придают картине таинственный смысл. Без него сцену можно было бы принять за бытовую, так как в ней не чувствуется атмосферы торжественности и благоговения перед Богом. Библейские строки: «И, войдя в дом, увидели Младенца с Марией, матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну»¹¹⁸, — слабо соотносятся с картиной Нольде.

Еще одна особенность полиптиха — яркая семитская внешность персонажей. Почти все они имеют черные волосы и глаза, за исключением Иисуса, который в облике ребенка — блондин, а в остальных сценах — рыжеволосый. Отвечая на критику в свой адрес, Нольде пишет: «Само собой, я никого не спрашивал, какими должны быть религиозные картины. Они родились из моего инстинкта». Стремясь к собственной «правде», художник изобразил библейских персонажей как «человеческие типы». Апостолы у Нольде — простые еврейские крестьяне и рыбаки, «какими они и были». Художник поясняет: «Я изобразил их как сильные еврейские типы, потому что те, что признали себя сторонниками нового революционного учения Христа, не были слабаками».¹¹⁹ В этих строках косвенно заметна связь с идеологией «крови и почвы», но вывернутая наизнанку: крепкими мужиками

¹¹⁸ Мф. 2:11.

¹¹⁹ Nolde E. Op. cit. S. 192.

выступают здесь евреи, выглядящие как евреи, а не как крепкие «академические натурщики». Нольде стремился к исторической достоверности, к «правде». Для него история Христа — это то, что связано с определенным географическим пространством и с определенной, в его терминах, «расой». Поэтому он не стремился «германизировать» персонажей. В этой связи Нольде высказывает удивление, что критика полиптиха шла с двух сторон: как со стороны евреев, поскольку он их изображал как евреев, так и со стороны христиан, поскольку так сложилось, что Христа и апостолов нужно изображать нейтрально или даже как арийцев. В ответ Нольде, будучи противником «художественного обмана», прямо и, по современным меркам, неpolitкорректно, аргументирует свой выбор так: раз евреи в немецком искусстве должны выглядеть как арийцы, то тогда китайские и чернокожие христиане будут изображать Христа в соответствии внешне подобными себе, что было бы нелепо.¹²⁰

Нольде критиковали за его «расистские» взгляды, якобы сформулированные в книге «Годы борьбы», где его антисемитизм проявляется в основном по адресу торговцев произведениями искусства.¹²¹ Да, Нольде без стеснения рассуждает о расах и народах, признавая, таким образом, различия между ними, но при этом речь идет не об иерархии, а о равенстве: «Ни одна раса не может быть лучше или хуже — перед Богом все равны. Но все они очень различны в стадиях развития, в жизни, в нравах, образах, запахе и красках». Он высказывается против смешения рас в силу того, что это, по его мнению, не предусмотрено природой. Ровно такие же законы, по Нольде, действуют в искусстве: «смешение рас дает неприятности».¹²² Но как бы нейтрализуя значение сказанного, он утверждает, что «искусство стоит выше религий и рас».¹²³ Таким образом, Нольде называл

120 Nolde E. Op. cit. S. 192.

121 Saehrendt C. Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 58 – 59.

122 Nolde E. Op. cit. S. 137.

123 Ibid. S. 193.

себя, прежде всего, художником, а остальные вопросы, несмотря на их социально-политическую остроту, занимали у него подчиненное положение.

Нольде необычно трактует образ Богоматери. У нее длинные волосы, большие глаза, красные губы — она пышет здоровьем и силой. Мария-мать как никто из персонажей полиптиха близка к природе. Картина «Святая Ночь» содержит намек на трудные роды в виде багрового пятна на одежде Марии. В картине «Три Святых Волхва» Мария с мясистой кожей, довольно неуклюжая, похожа на простую крестьянку. А в «Распятии» (если утверждать, что это фигура в белом) она и вовсе выглядит чуть ли не распутницей: с простоволосая, с открытыми руками, какая-то неопрятная.

Мы не можем без пояснений художника с точностью идентифицировать персонажей. В полиптихе предметная ясность второстепенна по отношению к настроению сцены. В картине «Христос и Иуда» черты лица персонажей смазаны и едва различимы, поэтому зритель испытывает дискомфорт, вглядываясь в сгустки краски. Нольде изобразил сцену как преступное деяние, совершаемое под покровом темноты, так что зрителю, как свидетелю, происходящее кажется хаотическим и непонятным. Тем не менее, на картине можно разглядеть Христа, тянущегося к нему Иуду и стражника с факелом, — все это отсылки к традиции. Самая очевидная ассоциация — картина Джотто, где действие так же, как и у Нольде, происходит ночью, при свете факелов. (илл.15).

Картину «Двенадцатилетний Христос» можно сравнить с алтарным изображением «Юный Христос во храме» из Букстехудского алтаря (XIV в., Кунстхалле, Гамбург, илл.16). В последнем лица книжников трактованы с долей гротескности: грубые, с круглыми носами. У них экзотические головные уборы, выразительные позы и жесты, правда, вовсе не такие насмешливые и веселые, как у персонажей Нольде. Тон у средневекового мастера задают не они, а восседающий на вершине лестницы Иисус. У Нольде же юный Иисус выглядит, скорее, как жертва насмешек, а не как

уверенный в себе знаток Торы. Иисус тут погружен в себя, внешне пассивен. Нольде удалось передать, как мог бы чувствовать себя обычный ребенок, окруженный оценивающими, не верящими в него взрослыми. Есть ли в картине автобиографический элемент? На этот вопрос художник не дал ответа.

Традиционный мотив раскрытой могилы возникает в картинах «Жены-мироносицы у Гроба Господня» и в «Воскресении». В фокусе женщины, практически закрывающие собой все остальное, так что видна только часть гроба и ангелы, один из которых указывает пальцем вверх, намекая на свершившееся воскресение.

В «Вознесении» Христос изображен на фоне голубого облака, руки согнуты и подняты вверх, образуют прямые углы. Похожий мотив наблюдаем в Изенгеймском алтаре Грюневальда. (илл. 17). Христос держит руки так же, но у Грюневальда он элегантно парит над землей, а у Нольде пребывает словно в припадке, окруженный толпой.

В полиптихе Нольде не следует канону строго, но и не свободен от традиции. Он по-своему трактует сюжеты из Священного Писания, протестантски не придавая первостепенного значения догматическим установкам. Образы, возникающие в полиптихе, напоминают детские фантазии. По этому поводу он пишет: «Почему учение Христа должно застыть в холодной догме и бесполезной форме...?»¹²⁴ Алтарная форма произведения здесь может рассматриваться как дань традиции, манифестирование идеи возрождения национального искусства с оглядкой на прошлое.

§6. Примитивистское, гротескное и экстатическое в языке полиптиха

Интерес к фантастическому, как и к карикатуре проснулся у Нольде в ранние годы. Он не получил академического образования, а учился на ремесленника-столяра и резчика по дереву в школе Зауэрманна в г.

¹²⁴ Nolde E. Op. cit. S. 100.

Фленсбург. Будучи там, Нольде копировал карикатуры местного художника. Позже он будет объяснять это тем, что копировать природу может более-менее научиться каждый, а для того, чтобы создать фантастический образ, нужен талант.¹²⁵ В 1892 г. с переездом в швейцарский Сант-Галлен на должность преподавателя технического рисунка в школе прикладных искусств, он получает финансовую независимость и возможность заниматься живописью. Тогда Нольде создал серию портретов местного населения. У. Лукхардт отмечает, что их лица, несмотря на некоторые индивидуальные черты, скорее, имеют нечто типическое и даже похожи на маски. Чуть позже появились почтовые открытки (принесшие Нольде большой финансовый успех), где очертания гор похожи на головы и имеют человеческие лица, трактованные гротескно¹²⁶. В связи этой склонностью, говорят о влиянии на Нольде творчества Ф. Гойи и О. Домье.¹²⁷

Страсть Нольде к гротескному, фантастическому накладывает печать и на религиозные картины. Фарисеи с их картофельными носами, неуклюжими платками, прищуром, двусмысленными жестами, землистыми рожами больше всего напоминают горные гротески (илл. 18). Подобный мотив наблюдается в картине «Осмеяние» (1909, илл. 19). Нольде изображает волхвов, очень по-родственному играющих с младенцем, раскрасневшуюся Марию. Новорожденный Спаситель напоминает кусок мяса. Воины Синедриона в «Распятии» уставились на зрителя. Их лица прописаны особенно небрежно, грязно, как месиво. Всюду персонажи в неестественных позах словно находятся в припадке, или, лучше все-таки сказать, в религиозном экстазе. В «Вознесении» Иисус поднял кверху руки, выпучив глаза, в каком-то безумии. Апостолы окружили его и таращатся, растрепанные, похожие на простолудинов. Жены-мироносицы изображены

125 Luckhardt U. Lyonel Feininger: Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk—Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz. Muenchen : Scaneg, 1987. S.65.

126 Ibid. S.64 – 67.

127 Ibid. S.65.

как ярко окрашенные ведьмы. Ангел на картине поднимает палец вверх так простодушно, как будто он немой юродивый. В сцене неверия Фомы Иисус с козлиной бородой и ранами на теле скептически, немного скучая, смотрит на Фому, который с любопытством наклоняется у нему. У него заостренный подбородок, хищный вид. Если бы не тексты Нольде, а также не многочисленные религиозные картины, подтверждающие его вовлеченность в тему и значимость для него религиозного вопроса, то можно было бы воспринять полиптих как насмешку над религией и верующими.

Гротескность в изображении лиц способствует точной передаче эмоций персонажей. Но в сочетании с примитивистским стилем этот гротеск приобретает характер анархической стихии. Чувство доводится до крайности, до экстаза. Это заметно на примере картины «Христос и Иуда», которая не настолько выразительна, как остальные, особенно поздние картины цикла. Обращение Нольде и его современников к примитивам связано с поиском искренности в искусстве. В них его привлекали «абсолютная оригинальность, интенсивное, часто гротескное выражение силы и жизни в самой простой форме».¹²⁸

Увлечение в художественной среде примитивами во многом связано с колониальной политикой европейских стран на рубеже веков и возрастанием научного и художественного интереса к артефактам.¹²⁹ Коллекции этнографических музеев Германии пополнялись предметами, привезенными из Африки и Океании. К. Э. Остхауз, друг Нольде и основатель Музея Фолькванг в г. Хаген, первый начал выставлять произведения художников экзотических стран наравне с европейским искусством.¹³⁰ Именно там в 1906 г. Нольде впервые познакомился с ними.¹³¹ Позже он выразит сожаление, что к этим произведениям принято относиться лишь как к артефактам,

128 Nolde E. Op. cit. S.195.

129 Huenecke A. Nahe und ferne Paradiese: Erotik und Exotik – die Einheit von Mensch und Natur //Brücke und Berlin: 100 Jahre Expressionismus. Berlin : Nicolai, 2005. S. 100.

130 Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art/ ed. by Hiller S. London, New York: Routledge, 1991. P. 96.

131 Ibid. P. 97.

подлежащим научному исследованию и подсчету, в то время как они обладают большой эстетической ценностью.¹³² Нольде никогда не высказывался плохо по отношению к населению колоний, а наоборот, выступал за умеренную линию в вопросе немецкой колониальной политики.¹³³

Несмотря на то, что Нольде еще в 1906 г. познакомился с примитивами, он начал подражать стилю только в 1911 г., вероятно, следуя тенденциям и увлечениям художников Нового Сецессиона.¹³⁴ С ноября 1910 г. по апрель 1911 г. он работал в Этнологическом музее в Берлине, делая рисунки сосудов, украшений, статуэток из Мексики и Перу, Африки и Океании.¹³⁵ В 1911 г. Нольде даже планировал выпустить книгу под названием «Художественное выражение примитивных племен», правда, не довел ее до публикации.¹³⁶ Интерес к экзотике приведет его к путешествию 1913-1913 гг. в составе этнографической экспедиции в Океанию через Россию, Китай, Японию, о чем он подобно рассказывает в третьем томе мемуаров¹³⁷ Нольде, как и многие, искал в первобытном искусстве подлинность, искренность. Он писал, что «первобытное чувство и пластическая красочно-орнаментальная радость «диких» по отношению к оружию, культу и предметам обихода» часто намного лучше, чем «приторная вкусовщина» в витринах и салонах и музеях прикладного искусства в Европе.¹³⁸ Здесь он выступает как модернист, ищущий новых средств выразительности с целью освобождения искусства от скованности и холодной рафинированности, свойственной старческим культурам западной Европы.

На основе музейных штудий Нольде в 1911 г. стал создавать натюрморты

132 Lloyd J. Op. cit. P. 96.

133 Ibid. P. 98.

134 Ibid. P. 97.

135 Scholz D. Die Brücke und die Völkerkunde in Berlin // Brücke und Berlin: 100 Jahre Expressionismus. Berlin : Nicolai, 2005. S. 304.

136 Elger D., Walther I.F. Expressionism: A Revolution in German Art. Köln: B. Taschen, 1989. P. 115.

137 Nolde E. Welt und Heimat (1913-1918). Köln: Du Mont Buchverlag, 2002.

138 Nolde E. Jahre der Kämpfe... S. 195.

с масками.¹³⁹ Вероятно, в этом есть какая-то связь с тем, что в том же году Нольде встретился в Остенде с Джеймсом Энсором, с творчеством которого он был знаком и ранее и которого считал великим художником.¹⁴⁰ Обоих художников занимала тема масок, так что уместным было бы сравнить, как она трактована у каждого из них.

Обратимся к картине «Интрига» (1890, илл. 20), на которой изображена группа людей, собравшихся вокруг одной пары. Их лица выражают неприязнь, но скрыты под видимым восхищением.¹⁴¹ У Энсора маски — это то, что скрывает эмоции. Есть маска добропорядочности, любезности, за которой прячутся злость, скука, ненависть и т. п. У него часто видны границы между маской и телом, а глаза выдают настоящие эмоции. В полиптихе Нольде масок как предметов нет. Но лица, лики уподобляются маскам, в том смысле, что каждая гримаса демонстрирует сильную застывшую эмоцию, без оттенков значений, доведенную до гротеска. У Нольде, в отличие от Энсора, не чувствуется ненависти по отношению к тем, кого он изображает. Стражники, воры, фарисеи глупы, алчны, саркастичны, но все это показано как данность, как свойство человеческой природы, без издевательства над ними. И если уподоблять лица и лики в полиптихе маскам, то лишь как вывернутым наизнанку. Нольде избавляет персонажей от налета культуры и цивилизации и обнажает эмоцию, благодаря этому невероятно «концентрированную». Религиозное чувство художника здесь выражается в собственном представлении о том, «как оно должно было быть».

Дж. Ллойд находит между полиптихом и натюрмортами с масками Нольде тесную связь.¹⁴² Для того чтобы обосновать сравнение, сопоставим лики и лица в «Распятии», где черты маски проявляются ярче всего, и «Маски III» (илл. 21), написанную осенью 1911 г., то есть практически незадолго до

139 Scholz D. Op. cit. S. 305.

140 Nolde E. Jahre der Kämpfe...S.182.

141 Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор, 1860-1949: маски, смерть и море. Москва : Арт-Родник ; Köln : Taschen, 2010. С. 58.

142 Lloyd J. Op. cit. Pp. 108 – 109.

него.

У Христа вытянутое лицо, темные впалые области глаз, нахмуренные брови, углы рта опущены, рот приоткрыт: перед нами гримаса страдания. Практически идентичные выражения лиц у стоящих слева. Вместо глаз — темные щелки. И лики в «Распятии», и маски в натюрморте написаны в примитивной манере, их черты прорисованы жирным черным контуром, что стирает различия между ними. У персонажей «Распятия» и у масок в натюрморте есть носы, рты, брови, у одной «маски» опущены веки. Дж. Ллойд замечает, что маски в натюрмортах представляют собой больше, чем артефакты: они похожи на живых существ. Кроме того, она подчеркивает культовое назначение экзотических масок, которые использовал Нольде, и их скрытое присутствие в картинах полиптиха.¹⁴³ Таким образом, маски, отсылая к первобытной, языческой религиозности вносят в полиптих дополнительную смысловую нагрузку. Также Дж. Ллойд говорит о театральности и атемпоральности натюрмортов с масками, что относится и к полиптиху.¹⁴⁴ Маски, как правило, находятся в окружении цветового фона, не привязанные ни к какому пространственному контексту. История Христа в трактовке Нольде так же существует в своем особом времени. Персонажи одеты в балахоны, почти нет элементов интерьера, отсылающих к какой-либо эпохе. Единственно важным для Нольде является принадлежность к еврейству и народное происхождение апостолов.

Диониссийское начало проявляется в позах и жестах. Персонажи запрокидывают головы, возносят кверху руки, жестикулируют. В них много патетики. Особенно ярко экстатичность у Нольде наблюдается в теме танца. У него она возникает не случайно: художник был знаком с многими танцорами и танцовщицами (в первую очередь с Мари Вигман — создавшей экспрессивный танец, чье искусство вдохновляло других художников группы

¹⁴³ Lloyd J. Op. cit. P. 108.

¹⁴⁴ Ibid. P. 109.

«Мост»¹⁴⁵ В картине «Танец вокруг золотого тельца» (1910, илл. 22) Нольде изображает фигуры в диком танце, словно движимые какой-то силой, мощным религиозным порывом. Так же и в позе и взгляде Христа в «Вознесении» есть нечто от языческой пляски.

Суммируя, в полиптихе религиозное чувство связано с состояниями, переданными посредством примитивистской манеры и гротеска. Г. Хартлауб охарактеризовал картины Нольде как погружение через «чистую эмоциональную силу» в глубину «мистического видения примитивного человека».¹⁴⁶ Языческий экстаз в полиптихе сближается с христианским мистицизмом.

§7. Цвет как язык религиозного чувства

По колориту полиптих близок к произведениям художников группы «Мост». Будучи в составе объединения, Нольде испытывал влияние Ван Гога с его чистой, сияющей краской, выразительностью цветовых контрастов, экспрессивной символикой цвета.¹⁴⁷ В полиптихе это влияние присутствует явственнее всего в сцене с Иудой, написанной в пастозной манере. В поздних картинах цикла более ощутимо влияние Гогена и его полинезийских картин, у которого Нольде заимствует теплые цвета: оранжевый, желтый, зеленый. Но он выстраивает цветовые отношения на резких контрастах: теплым цветам противопоставляются холодные, рядом с «плоским» красным возникает густой «светящийся» голубой. Как и художники «Моста», Нольде тяготеет к основным цветам: желтому, красному, синему. Но, в отличие от художников «Моста», которые раньше, чем Нольде, обратились к примитивистскому стилю, для Нольде цвет продолжает играть, в некоторой мере, символическую роль.

У Нольде было свое понимание цвета, порожденное особой чувствительностью. Он мог «слышать» цвета: «ее голос, между ржаво-

145 Expressionismus: die große Künstlerbewegung der Moderne... S. 257.

146 Bradley W.S. Op. cit. P. 72.

147 Moeller M. M. Op. cit. S. 9 – 10.

красным и темно-лиловым, мне всегда особенно нравился», — вспоминает он жену Аду.¹⁴⁸ Безусловно, краски были для художника важнейшим средством выразительности, так что стоит и в них поискать проявления религиозного чувства. Для того чтобы его охарактеризовать, сравним полиптих с произведениями с несомненно религиозным содержанием, где цвет играет первостепенную роль — с витражами храмов Франции XII-XIII вв. Свет, попадая в помещение через цветные стекла, создавал особую атмосферу, напоминая о божественном присутствии.¹⁴⁹ В качестве примера рассмотрим «Распятие» из собора Сан-Пьер в Пуатье (илл. 23). Можно заметить, что цвет в витражах и в картинах Нольде имеет фактуру. В первом случае свет эффектно преломляется благодаря пузырькам воздуха, частичкам песка в стекле. У Нольде же «глубина» достигается широкими неравномерными мазками, разной густотой и насыщенностью краски. Цветовые пятна у Нольде подобны массивному подсвеченному стеклу. Правда, в полиптихе «светящиеся» участки контрастируют с плоско положенной краской, как например, глубокий синий в «Распятии» с темно-красным, желтые сияющие лица Марии и Иосифа с плоским коричневым и черным. С этой точки зрения, акварели Нольде более выразительны. Возвращаясь к средневековому «Распятию», отметим то, как воспринимаются в нем цвета. Красный, окружающий Иисуса, доминирует и передает накал страстей. В то время как синий, умиротворяет и намекает на небесный мир. В этом его сходство с «Распятием» Нольде. Если воспринять их музыкально, то витраж будет подобен слаженной игре оркестра, в то время как у Нольде скорее все-таки возбужденная какофония, хотя краски частично уравнивают друг друга. В витраже воздействие цвета прежде всего связано со светом. Цветную поверхность витража можно уподобить воде, которая, несмотря на подсвечивание, остается прохладной. Между тем, у Нольде краска больше похожа на расплавленное вещество, которое светится от высокой

148 Nolde E. Jahre der Kämpfe... S. 189.

149 Aubert M. Le Vitrail En France. Arts, Styles Et Techniques. Paris: Larousse, 1946. P. 5.

температуры и излучает энергию.

Кроме того, если уместно говорить о языке, где каждый цвет имел бы символическое значение (подобно тому, как это имеет место в теории В. Кандинского¹⁵⁰), то можно было бы выявить круг предполагаемых значений тех или иных цветов в «лексиконе» Нольде. Сам он не занимался теоретизированием, но, несомненно, знал о существовании учений о физическом и психическом воздействии цвета и имел острое чутье.

Основываясь на субъективном восприятии и наблюдениях, не без условности и схематизма, можно было бы выделить три наиболее частых случая применения желтой краски в религиозных картинах Нольде:

А. Плоть, часто в контексте мотивов похоти и греха. В картинах триптиха о Марии Египетской (1912) масляно-желтое тело блудницы выглядит как спелый плод.¹⁵¹ Похоже изображена аппетитная Ева на картине «Потерянный рай» (1921, илл. 24). Подобный женский образ встречается у художника и в других религиозных картинах.

Б. Признак европеоидной расы. Персонажи картин полиптиха — люди с семитской внешностью. А после путешествия 1913 – 1914 гг. у Нольде появятся картины с темнокожими аборигенами.

В. Божественность, святость. Например, желтые лица в картинах 1909 г. в «Тайной вечере», «Пятидесятнице»; сияющие светло-желтые лица детей в картине «Христос и дети» (1910, илл. 25). Кажется, что чем светлее оттенок, чем он более чист — тем сильнее духовное начало в персонаже. В полиптихе «Жизнь Христа» встречаются, в основном, теплые оттенки желтого. В трех ранних картинах он иной, нежели в поздних. В картине «Три Святых Волхва» желтый относится к младенцу, завернутому в одеяло и Богоматери. У обоих он соседствует с белым. Цвета выделяют мать и младенца на темном фоне и среди других персонажей. В картине «Двенадцатилетний Христос» Нольде

150 Кандинский В. О духовном в искусстве. — Рипол Классик, 2016. URL :

http://modernlib.ru/books/kandinskiy_vasily/o_duhovnom_v_iskusstve/read (дата обращения 1.05.18).

151 Sieger W. B. Emil Nolde's 'Legend: St Mary of Egypt': 'vita activa'/'vita contemplativa'. URL :

<https://beyond100percent.files.wordpress.com/2013/03/20073848.pdf> (accessed on : 5.03.18).

изображает Иисуса тем же «светящимся» желтым, что и в картине «Поклонение Волхвов». Он блондин, одет в золотое. Взгляд зрителя, начиная со «светящейся» фигуры Иисуса, переходит вверх к столбу самого бледного желтого, угадывая их общую природу. Этот желтый хочется трактовать как свет божественного присутствия. В картине «Христос и Иуда» этот цвет обозначает пламя горящего факела. В поздних работах цикла желтый — это, в первую очередь, цвет кожи. В «Распятии» желтое тело Христа, резко выступая вперед, притягивает к себе взор как самое важное в сцене и центральная ось композиции. Тело Иисуса отсылает к «Желтому Христу» Поля Гогена (илл. 26). Похожий эффект в картине «Святая Ночь». Нольде помещает в центр внимания Марию с желто-белой кожей, так что она будто светится. Ее руки контрастируют с синим небом, сияя еще ярче. Напротив, окружающие Марию и младенца предметы имеют темные, земляные цвета (коричневый, черный, зеленый). Нольде с помощью колорита помещает Марию с ее материнской радостью в центр сцены, подчеркивает одновременно ее жизненную силу и святость. В картинах «Жены-мироносицы у Гроба Господня» и «Фома неверующий» тела имеют почти одинаковый шафрановый оттенок. В «Вознесении» Христос — лимонно-желтый. Иисус становится более прозрачным, бестелесным; кончики его пальцев уже начинают растворяться с синем небе.

В «Воскресении» Христос весь состоит из оранжевого цвета: его мандариновый балахон и более светлого оттенка тело, красно-оранжевые волосы — он воплощает жизненную силу, радость пробуждения. Эффект подчеркивается его строго вертикальным положением. Более бледный оранжевый встречается на картине «Жены-мироносицы у Гроба Господня» у фигуры слева. Но здесь он не несет символической нагрузки, а, скорее, подчинен общему колористическому решению.

Зеленый в многообразии оттенков то плоский, то участвует в моделировании подвижного пространства. Он то выступает как чистый цвет,

безэмоциональный и спокойный, то возникает из борьбы желтого с синим, как в картине «Христос и Иуда». В ней смешение мазков холодной и теплой зеленой краски создают мистическую атмосферу, порождают физиологические аналогии — тление, болезненность. Цвет способствует вовлечению зрителя в действо. Похожая трактовка зеленого наблюдается в картине «Христос в аду» (1911, илл. 27). Мистический свет возникает в картине «Иосиф рассказывает о своих снах» (1910). Чистый зеленый может быть связан с природой, как луг в «Святой Ночи», трава на Голгофе и в картине «Воскресение», ветви деревьев над головами волхвов с младенцем.

В полиптихе коричневыми оттенками показаны лица фарисеев, стражников и разбойников. «Земной» коричневый противопоставляется «божественному» желтому. В «Святой Ночи» коричневые осел, корыто, одежда Иосифа, пастухи окружают желто-красную Марию и розового младенца, так что оба оказываются главными персонажами сцены. В картине «Двенадцатилетний Христос» грязно написанные красно-коричневым или охрой с черными лица фарисеев как бы отражают их нечистые души. Одетый в желтое Иисус выделяется на фоне темно-коричневых, темно-зеленых, темно-синих одежд, окружающих его. В «Распятии» стражники написаны темно-коричневым, красно-коричневым, охрой. Похоже они изображены в «Воскресении». Преступники на крестах вокруг Иисуса отличаются от него более теплым оттенком кожи. Левый имеет желто-коричневое тело, правый — охристый. Лицо и волосы правого разбойника выглядит как месиво коричневой, красной и желтой красок и заставляют думать о жестокости палачей. Похоже, что грязные оттенки в лицах, одеянии персонажей выражают их духовную бедность, земное, греховное начало.

В полиптихе много красного холодных и теплых оттенков. «Горящий» фон, как в картине «Двенадцатилетний Христос», повторяется в «Распятии», а в «Воскресении» пламенеет вместе с лиловым. Красный создает напряжение, сигнализирует опасность, момент обостренного внимания. В

красное одет Христос в «Распятии», «Неверии Фомы» и «Вознесении». В картине «Христос и Иуда» красный обозначает огонь. Он традиционно ассоциируется с кровью и плотью: красные губы Марии в «Святой Ночи», ее красно-розовая юбка контрастирующая с белой блузой, в сочетании со светящейся желтой кожей создают чувственный образ. Разрумянившаяся кожа Марии заставляет думать о ней как о человеке физического труда.

Синий в полиптихе не имеет того глубокого характера, как в других религиозных картинах. Там его можно охарактеризовать как мечтательный, мистический, религиозный. В картине «Три Святых Волхва» неопределенное пространство из сапфирового синего и темно-зеленого с вырисовывающимся лицом во тьме придают сцене, на первый взгляд, бытовой, дополнительное содержание. В «Распятии» зритель воспринимал бы сцену как единый план, если бы не темно-синий фон, уводящий взор в глубину. Краска, положенная то гладко, то длинными мазками или пятнами выглядит как густая, неоднородная вибрирующая субстанция, заполняющая промежутки между фигурами. Синим у Нольде обозначено небо: в «Святой ночи» — ультрамариновое, в «Вознесении» лазурное облако и кобальтовое небо.

Конечно, нельзя переоценивать символическое значение цвета, так как Нольде, в первую очередь, не символист, а эстет и мастер спонтанных выразительных актов. Он культивирует физические свойства краски, так что она на полотне воспринимается как вещество в полу-густом состоянии, имеющее температуру, то есть излучающая энергию — в этом проявляется фетишизм по отношению к цвету. Пользуясь краской, художник вызывают ассоциации, связанные с биологическими, физическими, химическими процессами, явлениями, веществами: огнем, кровью, грязью, свечением, тлением. Нольде стирает границы между высоким и низким, божественным и человеческим, святым и греховным: все это вместе составляет жизнь.

В попытке охарактеризовать религиозность Нольде, поскольку она проявляется в полиптихе «Жизнь Христа», мы пришли к выводу, что ее

нельзя строго приписать ни к одной конфессии. Протестантизм – это лишь исходный пункт, открывающий художнику саму возможность индивидуального чувства и его пластического-колористического выражения. В колорите Нольде наблюдается такое богатство составляющих и столь разнообразная их трактовка, что свести все это к одному духовному знаменателю невозможно. Можно говорить о том, что художник вместо канона выбирает собственное восприятие текста Библии и предания и, выражая свои увлечения эстетикой разных, даже противоположных рас и народов, показывает себя сразу и как протестант, и как мистик-окультист, и как новообращенный язычник. Во всех случаях Нольде культивирует жизненную силу, языческую экстатическую религиозность, цвет, не поддающийся вербальной интерпретации и не сводимый к однозначной символике. Наверно, в том числе и поэтому полиптих вызывал столь неоднозначную реакцию современников.

ГЛАВА 3. История оценки и изучения полиптиха «Жизнь Христа»

§1. 1910-е годы

Прежде всего, нужно сказать об оценке произведения самим автором. В письме Х. Феру от 28 февраля 1912 года Нольде высказывает опасение, что он «едва ли кому-то мог бы показать» полиптих.¹⁵² Тем не менее, вскоре после создания, в марте 1912 г., полиптих отправляется на выставку в Музей Фолькванг¹⁵³ в г. Хаген — в первый на тот момент музей современного искусства в Германии — по просьбе самого художника, которую он выразил в письме К. Э. Остхаузу¹⁵⁴. Выставка была успешной для Нольде в коммерческом плане, что ему удалось продать несколько работ.¹⁵⁵ Что касается полиптиха, то художник писал, что произведение «должно терпеливо принимать свою судьбу»¹⁵⁶, так что, вероятно, на выставке оно вызвало неоднозначную реакцию.

Затем полиптих попал на Международную выставку современного религиозного искусства в Брюсселе весной 1912 г., где вокруг него разгорелся скандал. Нольде рассказывает, что не хотел отправлять туда работу, но якобы К.Э. Остхауз, назначенный куратором, настоял и согласился курировать выставку только при условии, что полиптих займет там центральное место.¹⁵⁷ Уже на месте бельгийские организаторы запретили показ работы, мотивируя это тем, что она оскорбит чувства бельгийских католиков. По поводу этого события велись споры, о нем писали в прессе, вплоть до того, что незадолго до прибытия короля, который должен был приехать перед открытием,

152 Reuther M., Ring C., Fluck A. Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog zur Ausstellung in der Dependence der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 — 15. April 2012. Köln: DuMont Buchverlag, 2011. S.60.

153 Museum Folkwang. URL: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/geschichtearchitektur/geschichte.html> (Zugriff : 29.04.18).

154 Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus : Briefwechsel / Hrsg. von Herta Hesse-Frielinghaus. Bonn : Bouvier Verl. Grundmann, 1985. S. 78.

155 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 60.

156 Ibid. S. 107.

157 Nolde E. Jahre der Kämpfe... S. 191.

Остхаус закрыл немецкий зал и покинул выставку.¹⁵⁸

В упомянутом выше письме Карлу Остхаузу Нольде высказал намерение послать полиптих на выставку «Зондербунда западнонемецких друзей искусства и художников» (Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler) в Кёльне, которая должна состояться летом 1912 года. Но ему отказали, якобы из-за нехватки места для столь большой по размеру работы.¹⁵⁹ Нольде все же участвовал в выставке с двумя картинами: «Мужчина и женщина» и «Натюрморт с масками».¹⁶⁰ В своих мемуарах «Годы борьбы» он, однако, ни словом не обмолвился о том, что намеревался послать туда «Жизнь Христа».

Затем полиптих вновь отправился на выставку в музей Фолькванг в г. Хаген. Нольде рассказывает, что Гертруд, жена Карла Эрнста Остхауса, желала купить работу, но художник запросил за него слишком высокую цену, и сумма страховки также была велика.¹⁶¹ Больше в мемуарах художник не упоминал о чьих-либо предложениях о покупке произведения.

Три месяца спустя работа выставлялась в Мюнхене в «Новом художественном салоне» (der Neue Kunstsalon) Пауля Фердинанда Шмидта, которую курировал Бото Греф. Наряду с картинами «Христос в Вифании», «Пятидесятница», «Тайная вечеря», триптихом «Легенда: Святая Мария Египетская», полиптих был готов к продаже и был оценен в тридцать шесть тысяч марок. В прессе выставку дискредитировали.¹⁶² Один критик из газеты „Münchener Post“ писал о нем в ноябре 1912 г. в следующих выражениях: «Сознательное извращение эстетически-разумного и исторически развитого», «искаженная форма», «экстремальный эстетический нигилизм». «Даже самое скромное воссоздание исторических ценностей, даже самая скромная имитация природы, практикуемая нашими маленькими талантами, сегодня

158 Hesse-Frielinghaus H. Op. cit. S.78.

159 Ibid.

160 Kataloge der Sonderbund Ausstellung zu Köln.[elektronische Ressource]. URL: <https://archive.org/stream/internationaleku00sond#page/62/mode/2up> (Zugriff : 28.02.2018).

161 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S.61.

162 Ibid. S.63.

более ценна и достойна поддержки, чем это безобразие», которое сравнимо «с художественными достижениями негров и психиатрических больных»¹⁶³.

За этими словами, которые напоминают высказывания вокруг выставки «Дегенеративного искусства», стоит острая антимодернистская критика.

Здесь не идет и речи о религиозном содержании работы.

В 1913 г. полиптих «Жизнь Христа» и еще несколько религиозных картин Нольде (в том числе «Тайная Вечеря», триптих «Легенда: Святая Мария Египетская») были выставлены в галерее «Commeter» в Гамбурге, которую возглавлял Густав Паули. До этого Нольде дважды выставлялся там во второй половине 1900-х гг.¹⁶⁴

Авторы каталога к выставке религиозных картин Нольде не упоминают о судьбе полиптиха с 1913 г. до начала 1920-х гг.¹⁶⁵ Возможно, из-за войны или по другим причинам он не выставлялся.

Тому, что полиптих в первые годы имел довольно насыщенную выставочную историю, способствовали поклонники творчества Нольде. С одной стороны, наблюдается полная поддержка и восхищение, с другой — резкая критика, в фокусе которой как неоднозначное содержание, так и формальные особенности полиптиха.

§2. Период Веймарской республики

Для Нольде 1919-1932 гг.— период успеха и признания: его работы представлены в восемнадцати музеях, на многочисленных выставках, приносят огромный доход, а сам художник становится членом Прусской Академии художеств. Полиптих в это время участвует в нескольких выставках, где ему отводится особая роль.

В 1920 г. Карл Георг Хайзе предложил Нольде выставить свои библейские и легендарные картины в церкви Св. Катарины в Любеке в

¹⁶³ Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S.9.

¹⁶⁴ Ibid. S. 42.

¹⁶⁵ Ibid.

рамках «Северной (нордической) недели».¹⁶⁶ Она представляла собой серию мероприятий 1-11 сентября 1921 г., организованных созданным в том же году «Северным обществом».¹⁶⁷ Нольде принял предложение, так «его интересовало, какое воздействие произведут картины в церковном пространстве».¹⁶⁸ Полиптих «Жизнь Христа» занял место над алтарем перед леттнером. Остальные картины разместили по сторонам от него на стенах и столбах. Во вступительной речи К. Г. Хайзе объяснил свою концепцию: «Мы стоим в Божьем храме, который перестал служить церковным нуждам. Но один мастер наших дней вновь освятил ее великолепие страстью своей молитвы. Его краски сияют на белых церковных стенах, светло проникает в наши души искра надежды новой веры». Отношение к Нольде и его религиозным картинам заметно поменялось. Теперь уже можно во всеуслышание говорить о нем в религиозном контексте. Нольде расценивается не только как художник, но чуть ли не как пророк «изначальной» христианской религии. «Что он пытается дать — больше, чем живопись в привычном смысле, больше чем культура на цветной поверхности. Он стремится с помощью дара, данного ему Богом, проникать в глубочайшие основы бытия... Честное и сильное это искусство, честное и сильное, как воля к обновлению нашей жизни... Его путь идет от художественного дела... к исполнению древних святых изначальных идей христианского мира».¹⁶⁹ Полиптих, занимая в церкви место алтаря, в таком ключе приобретает почти что культовое содержание. Выставка породила противоположные мнения искусствоведов и критиков и вызвала дискуссию об уместности помещения картин Нольде в готической церкви. Сторонники выражали мнение, что картины наконец-то находятся там, где им и следует

166 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 56.

167 «Северное общество» изначально создавалось с целью укрепления экономических и культурных связей города со странами Северной Европы. Позднее общество превратилось в инструмент пропаганды Третьего Рейха, и действовало, руководствуясь идеей о превосходстве над другими германоскандинавской расы. См. Jessen K. Nordische Gesellschaft. In: Enzyklopaedie des Nationalsozialismus/ hrsg von Benz W. München, 1997, S. 615.

168 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 56.

169 Ibid. S. 56-57.

быть, а не в музее. Другие, в их числе крупный искусствовед Густав Паули (специалист по творчеству романтика Ф.О. Рунге), были настроены критически. Он считал, что произведения Нольде не сочетаются с готической архитектурой, и что картинам с такими «громкими» красками ближе по религиозному чувству скандинавские деревянные церкви¹⁷⁰. Отменим, что в этой дискуссии не стоял вопрос о том, могут ли картины Нольде занимать место в церкви вообще (хоть церковь Св. Катарины на тот момент не была действующей), а также о характере (или даже наличии) религиозного чувства в них.

В том же году, когда проводилась выставка, выходит знаменитая монография Макса Зауэрландта об Э.Нольде¹⁷¹. В ней он характеризует полиптих в его «одиоком, глубоком безмолвии» как форму, «далекую от мировой реальности и красоты жизни» и сравнивает «группу картин с фигурами, втиснутыми в узкие черные рамы» с «первобытной таинственной игрой в мистерии». Это произведение, как «темнота, в которой все так ясно, осязаемо», но в то же время «нереально, загадочно», словно оно не сотворено человеком, а возникло изнутри, «из самого себя»¹⁷². Критик обращает таким образом внимание на духовную наполненность полиптиха и заряженность личным переживанием художника. Он пишет о том, что это произведение, «в котором Нольде делится своим сокровенным, которое принадлежит ему до последней детали», «во фресковой монументальности формы перерастает своего создателя». Зауэрландт предполагает, что Нольде здесь отождествляет себя с Христом: «Библейская история спасения — это содержание алтаря. Но в дополнении к этому материальному объекту есть что-то другое, более общее, полное: трагедия совершенного одиночества творца, который, сам шагает от рождения через смерть к жизни, в то время как жадность бесчувственно бросает кости на его царской пурпурной мантии.»¹⁷³ От

170 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 57-58.

171 Sauerlandt M. Emil Nolde. München: K.Wolff Verlag, 1921.

172 Ibid. S. 61.

173 Ibid. S. 62.

религиозного содержания Зауэрландт переходит к личности художника, и таким образом отводит произведению особое место в его творчестве.

Но был и противоположный взгляд. Х. Фер в монографии о Нольде (1960) приводит статью с «консервативной стороны» критика Лео А. Уберле (Leo A. Ueberle) в Мангеймской ежедневной газете в отношении большой выставки 1921 г.: «В работах Нольде мы видим путь, ведущий вниз, к духовной смерти. Я знаю, что Нольде знаменит, знаю гимны, которые ему поют более или менее профессиональные люди, знаю также головокружительную высоту цен, которую платят за его картины. И поэтому я вооружился танком правдивости и сказал «нет», несмотря ни на что, потому что предпочитаю честность, а не моду», – резко высказывается критик против устоявшихся мнений о Нольде. Прочитируем его еще: «Он писал религиозные картины. Будучи непосвященным, он хотел убрать завесу тайны. Для этого сегодня он мертв; его картины оцепенели в коричневом, в цвете распада». И далее: «Если Нольде создает своих собственных богов, он должен также называть их», в таком случае Христос, словами Уберле, станет «брутальным мясником», а Мария произведет на свет «препарат для патологической анатомии».¹⁷⁴ Уберле оценивает картины Нольде в негативном ключе, не видя в них намека на христианское духовное возрождение. Такая точка зрения имела место, но Ханс Фер отмечает, что в течение 1920-х гг. критики все меньше атаковали религиозные картины Нольде в терминах «брутальности», «уродования формы», «навязчивых, отталкивающих цветов» и «чудовищной безвкусицы».¹⁷⁵

В 1928 г. «Жизнь Христа» был показан на выставке к шестидесятилетию Нольде в Дрездене. В том же году он выставлялся в Базеле.¹⁷⁶

В 1928-1932 г. Полиптих находился во временном пользовании в Национальной галерее в Берлине, где у Нольде был отдельный зал.¹⁷⁷

¹⁷⁴ In: Kim K.-M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde: Ph.D. Heidelberg, 2006. S. 147 – 148.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid. S. 52.

¹⁷⁷ Reuther M., Ring C. Op. cit. S. 50.

После этого в 1932 г. Полиптих «Жизнь Христа» был отправлен в Музей Фолькванг в г. Эссен¹⁷⁸ на выставку «Религиозное искусство настоящего» („Religiöse Kunst der Gegenwart“), где он пробыл до 1937 г.¹⁷⁹ Для этого во время ремонта здания в 1929 г. по инициативе Э. Гозебруха было подготовлено специальное место в парадном зале. Полиптих «Жизнь Христа» был вновь трактован как алтарная картина: его установили над подразумеваемым алтарным столом, добавив другие церковные атрибуты.¹⁸⁰ Так полиптих прочно занимает место в числе религиозных произведений с современной спецификой.

Суммируя, следует отменить существование определенной точки зрения на полиптих Нольде и другие его библейские картины в кругу искусствоведов и критиков, которые отзывались о них в духе популярных в народнических кружках идей об обновлении христианства.

§3. При национал-социализме

Несмотря на попытки Нольде получить признание новой государственной власти, как борца за национальное немецкое искусство, его произведения были объявлены «вырожденческими», некоторые были конфискованы и даже уничтожены, а сам художник получил в 1941 г. запрет на работу.¹⁸¹

Полиптих «Жизнь Христа» оказался на выставке «Дегенеративного искусства» (Entartete Kunst). Это передвижная выставка, состоявшаяся в 1937-1941 гг.¹⁸² Изначально она была задумана лишь как четырехнедельное мероприятие в Мюнхене, но из-за невероятно высокого числа посетителей

178 После смерти К. Э. Остхауза коллекция музея из г. Хаген была продана в Эссен. Директором музея стал Эрнст Гозебрух, с которым Нольде был ранее знаком через К. Э. Остхауза. См. Reuther M., Ring C...Op. cit. S. 63.

179 Kim K.-M. Op. cit. S. 52.

180 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op.cit. S.65.

181 Saehrendt C. Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 61.

182 Engelhardt K. Die Ausstellung “Entartete Kunst“ in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse // Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus / hrsg. von U. Fleckner. Berlin: Akademie Verlag, 2007. S. 89.

решено было сначала продлить ее на несколько месяцев, а затем продолжить в Берлине, Дюссельдорфе, Лейпциге, Гамбурге, Вене, Зальцбурге и других городах (всего двенадцать). Полиптих «Жизнь Христа», конфискованный летом 1937 г. из Музея Фолькванг для мюнхенской выставки, участвовал не во всех этапах¹⁸³.

Чтобы определить место полиптиха на выставке, следует более детально рассмотреть ее специфику и организационные особенности. О том, что выставка в Мюнхене летом 1937 г. была спонтанной акцией, говорят, хотя бы, сроки ее подготовки: целенаправленные конфискации начались лишь за десять дней до открытия.¹⁸⁴ Выставка проходила в хранилище гипсовых изделий Археологического института в парке Хофгартен (Galeriestraße, 4) в довольно тесных залах с низкими потолками. Открытие состоялось семнадцатого июля, через день после старта параллельной «Большой германской художественной выставки» (видимо, чтобы продемонстрировать, каким должно быть «правильное» искусство в сравнении с вырожденческим). Открывал первую Адольф Циглер – глава комиссии по конфискации произведений и глава Имперской Палаты изобразительных искусств,— который описал представленные произведения как плоды «безумия, наглости, неумения и вырождения».¹⁸⁵ Выставка проходила на двух этажах в девяти залах. По тематическому принципу были составлены только первые три. Работы висели не последовательно одна за другой, а беспорядочно. Рядом на стену были нанесены название, имя художника, музей, из которого конфисковали работу, год и сумма ее покупки, а также глумливые надписи.¹⁸⁶ Осматривать залы нужно было в определенной последовательности. Вначале зритель поднимался по лестнице на второй этаж, после чего попадал в первый зал, посвященный религиозной теме. Стало быть, полиптих был одним из первых произведений, которые видел вошедший. Надпись рядом с

183 Kim K. M. Op. cit. S. 52.

184 Engelhardt K. Op. cit. S. 95.

185 Ibid. S. 95.

186 Ibid. S. 96.

ним гласила: «Gemalter Hexenspuk, geschnittzte Pamphlette wurden von psychopatischen Schmierfinken und geschäftstüchtigen Juden als „Offenbarungen deutscher Religiosität ausgegeben und zu barem Geld gemacht“.¹⁸⁷ («Написанное красками ведьмовство, халтурные памфлеты выдавались психопатами-мазилами и предприимчивыми евреями за «проявление немецкой религиозности» и лихо превращались в звонкую монету»).

Выставка в Берлине была устроена по схожему принципу с мюнхенской: все экспонаты были тематически объединены в девять групп. Только теперь конфискованные произведения противопоставлялись работам душевнобольных из собрания в университете Гейдельберга. Как правило, слева находилась цитата из речи А. Гитлера или какого-либо другого текста, справа — две работы. Надписи для удобства транспортировки поместили на панелях (илл. 28). Они занимали три этажа и семнадцать залов. Посетители, как и в Мюнхене, следовали четкому маршруту. Религиозные картины занимали третий и четвертый залы. Судя по фото, помещение, в котором выставлялся полиптих, было небольшим. Он занимал почти целую стену, а у перпендикулярной стены, как и на мюнхенской выставке, была размещено скульптурное «Распятие» Людвиг Гисса. Нольде был представлен двадцатью двумя работами и находился на третьем месте по количеству участвующих произведений.¹⁸⁸

Экспонаты выставки периодически пересматривались, одни заменялись другими, некоторые уничтожались. Полиптих избежал такой участи, что можно отчасти объяснить следующим образом. Судьба конфискованных произведений решалась в соответствии с «Законом об изъятии произведений вырожденного искусства» (Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst), вступившим в силу постфактум в 1938 г. с целью легитимизировать произведенные и последующие конфискации. Согласно ему, произведения делились на три категории:

187 Reuther M., Ring C., Fluck A. Op. cit. S. 106 – 107.

188 Engelhardt K. Op. cit. S. 98 – 99.

1. Те, которые можно обменять на произведения немецких художников (этот пункт относился к произведениям иностранных художников);
2. Те, которые можно использовать в целях просвещения и воспитания на выставке «Дегенеративного искусства»;
3. Ничего не стоящие и подлежащие уничтожению.¹⁸⁹

Отсутствие критериев для определения произведений ко второй или третьей категории создавали условия для произвола. Можно лишь предположить, что полиптих даже по тем меркам казался ценным произведением, поэтому прошел по второму пункту. Более того, Нольде удалось вернуть полиптих. В продолжение выставки художник писал организаторам с требованием вернуть его «частную собственность». Он также обращался к министру пропаганды Й. Геббельсу, помня о его недавней умеренно промодернистской позиции.¹⁹⁰ Возможно, в решении вопроса Нольде также помогли его влиятельные друзья. В итоге в начале 1939 г. полиптих был без комментариев доставлен в Зеебюль. Там он хранился не распакованным в гараже дома вплоть до смены власти.¹⁹¹

Как видно, в адрес полиптиха, помещенного в религиозный зал, звучали упреки в издевательстве над религией. Никто больше не писал о Нольде в духе возвращения к истокам, о его личной религиозности. Его искусство, несмотря на то, что он сам считал его истинным, здоровым, немецким¹⁹², воспринималось как уродство, плод психического нездоровья, вредный для населения.

§4. Послевоенное время (до 1990-х гг.)

После войны Нольде получает всевозможные почести и награды, его выставки ставят рекорды по посещаемости.¹⁹³ После смерти художника в 1956 г. его дом был превращен в музей в собственности Фонда Ады и Эмиля

¹⁸⁹ Engelhardt K. Op. cit. S. 98 – 99.

¹⁹⁰ Ibid. S. 90.

¹⁹¹ Reuther M., Ring C. Op. cit. S. 107.

¹⁹² Nolde E. Jahre der Kämpfe... S. 195.

¹⁹³ Saehrendt C. Op. cit. S. 61.

Нольде, образованного в том же году. Там полиптих занял место и не покидал стен музея до начала 2000-х гг.¹⁹⁴ О религиозных картинах говорят, что Нольде «увидел историю Страстей Христовых среди древнего еврейского народа так не прикрито, хотя без злого намерения, поэтому навлек на себя ненависть ассимилированных берлинских евреев, особенно М. Либерманна».¹⁹⁵ В этих словах художника представили как жертву своих убеждений, неправильно понятый в определенных кругах.

В 1960-е гг. полиптих все чаще получает теологическую интерпретацию, о чем рассказывает К.-М. Ким, приводя дискуссию Х.-Э. Бара (Н.-Е. Bahr) и И. Лемана (J. Lehmann). Х.-Э. Бар в своей книге «Теологическое исследование искусства»¹⁹⁶ утверждал, что церковная община никогда не принимала религиозные картины Нольде, так как считала, что художник «пропустил решающую основную черту таинства Христа», опустил Евхаристию. Й. Леман в диссертации «Религия и экспрессионизм»¹⁹⁷ критикует это высказывание Бара: «На экспрессионистский христианский образ по-прежнему смотрят в богословских и церковных кругах с подозрением, таким образом, дискредитируя его, при чем во многом в ущерб богословию».¹⁹⁸ Леман, в отличие от Бара, одобрительно относится к картинам Нольде, в особенности к «Святой Ночи», которая всегда подвергалась наибольшим нападкам со стороны духовенства. По его мнению, Нольде, будучи новатором среди художников своего времени, очень хорошо понял и изобразил тайну Христа, как бы «вновь ее открывая». «Где еще в искусстве были образы Христа такой проникновенности?» — восклицает Леман¹⁹⁹.

Ким также приводит мнение крупнейшего немецко-американского теолога либерально-протестантского толка Пауля Тиллиха, высказанное в

194 Kim K.-M. Op. cit. S. 53.

195 In: Saehrendt C. Op. cit. S.105.

196 Bahr, H.-E. Poiesis: Theologische Untersuchung der Kunst. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1963.

197 Lehmann J. Religion und Expressionismus.- Dissertation, Halle/Saale, 1964.

198 In: Kim K.- M. Op. cit. S. 53.

199 Kim K.- M. Op. cit. S. 53.

работе «Искусство как безусловно действительное» (1967).²⁰⁰ В ней ученый вводит четыре ступени или уровня взаимоотношений искусства и религии, исходя из соотношения в них религиозной тематики и стиля. Не углубляясь в подробности, отметим, что «Распятие» Нольде, как пишет К.-М. Ким, стоит у него на третьей (близкой к высшей) ступени перед Изенгеймским алтарем Грюневальда и «Распятием» Эль Греко. П. Тиллих описывает экспрессионизм как «экстатический, вдохновленный Богом» тип. Художников этого направления первого десятилетия XX в. он расценивал как «пророков», возвещающих «новый дух». Именно поэтому он так положительно оценивал это искусство и, в том числе, работы Нольде.²⁰¹ Такая позиция близка той, на которой стояли историки искусства — поклонники творчества Нольде — в 1920-е гг.

Полиптих, с точки зрения теологов, рассматривается наряду с другими религиозными картинами художника, как часть этого наследия, а не нечто самостоятельное. В период «преодоления прошлого» изучение полиптиха сосредотачивалось на религиозном аспекте, в то время как спорные идеологические моменты опускались.

Первые критические работы появились в англоязычных странах в 1980-е гг. Американский ученый В. Бредли в это время исследует связи Э. Нольде с идеологией «фёлькиш», в том числе затрагивает вопрос о расистских воззрениях художника. В таком контексте он упоминает полиптих «Жизнь Христа», хотя не дает ему оценку.²⁰²

§5. После объединения Германии

Политические изменения приводят к переменам в общественном дискурсе. Поднимаются темы, которые по понятным причинам не обсуждались ранее. Фигура и творчество Нольде теперь могут

200 Ibid. S.143-144.

201 Ibid.

202 Bradley W.S. Emil Nolde and German expressionism. A prophet of his own land. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1986.

рассматриваться под другим углом. Возрастает интерес к религиозным картинам художника.

Полиптих с 1956 года и до начала 2000-х гг. не покидал стен музея. Только в XXI веке он начинает участвовать в выставках за пределами фонда Нольде. Перечислим их:

- 2000 г. — выставка «Легенды, видение, экстаз: религиозные картины» в Кунсхалле г. Гамбург²⁰³
- 2008/09 — ретроспектива в Большом дворце в Париже²⁰⁴ и в Музее Фабра в Монпелье²⁰⁵
- 2010 — выставка «Самый прекрасный музей мира» в Музее Фолькванг в г. Эссен посвященная периоду процветания музея накануне конфискаций произведений при национал-социализме.
- 2014 — ретроспектива в Штеделевском художественном институте в г. Франкфурт²⁰⁶ и в музее современного искусства «Луизиана» в г. Гумлебек, Дания²⁰⁷.

Полиптих, таким образом, рассматривается как важная часть наследия Нольде, но его специфика требует соответствующего тематического контекста, как в случае с музеем Фолькванг или в Гамбурге. В нашей современности это произведение однако не столь актуально, как сама личность художника в ее связи с пертурбациями его эпохи.

Что касается исследований полиптиха, то можно привести несколько работ, ни одна из которых, правда, не выдвигает его как самостоятельную тему.

В начале 1990-х гг. Джиль Ллойд (британский историк искусства,

203 Nolde in Extase // Spectrum.de . URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hamburger-kunsthalle-nolde-in-ekstase-a-106727.html> (Zugriff : 9.05.18).

204 Emil Nolde Exhibition Opens at the Grand Palais in Paris. // Daily.org. URL: http://artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=26390 (accessed on 9.05.18).

205 Emil Nolde (1867-1956). // Musée fabre URL: http://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Emil_Nolde_1867-1956 (accessed on 9.05.18).

206 Auch "ungemalte Bilder" sind zu sehen // Frankfurter Rundschau. URL: <http://www.fr.de/frankfurt/emil-nolde-im-staedel-auch-ungemalte-bilder-sind-zu-sehen-a-615567> (Zugriff : 9.05.18).

207 Emil Nolde. Retrospektive // Luisianna Museum of Modern art. URL: <http://en.louisiana.dk/exhibition/emil-nolde> (accessed on 9.05.18).

куратор) в статье об этнографических натюрмортах Нольде, упомянутой в предыдущей главе, говорит о полиптихе в контексте дискуссии о возможных путях развития искусства в начале XX века в эпоху материализма и стремительной индустриализации. Она называет его «продолжением личных духовных стремлений» Нольде, связывает выбор предмета изображения, («если не стиль») с влиянием идеологии «фёлькиш» и называет полиптих «противоядием от фрагментации современности».²⁰⁸

В. Зигер в докторской диссертации «Религиозные картины Эмиля Нольде, 1909-1912»²⁰⁹ фокусируется исключительно на ранних религиозных картинах художника как наиболее значимых, по его мнению, в его творчестве. В главе о полиптихе он большое внимание уделяет иконографии в связи с убеждениями Нольде о возрождении национального немецкого искусства и считает полиптих их ярким воплощением.

Корейская исследовательница К.-М. Ким²¹⁰ в диссертации «Религиозные картины Эмиля Нольде» (2006) проводит их периодизацию и помещает полиптих в период 1911-1912 гг. Она характеризует исторические условия в конце XIX – начале XX вв., объясняя необходимость религиозной тематики. Затем определяет обосновывает выбор сюжетов для религиозных картин, выделяет их особенности, дает теологическую интерпретацию и сопоставляет образ Христа у Нольде и его современников. Ким последовательно доказывает, что картины Нольде порождены его личным религиозным чувством, и не являются богохульством.

Некоторые представители духовенства рассматривают полиптих как объект культа. Так, в евангелической церкви Св. Максимилиана Кольбе в г. Виттен (Вестфалия) копию полиптиха, сделанную художником-любителем, разместили в капелле в виде алтарной картины для богослужений.²¹¹

208 Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art/ ed. by Hillier S. London, New York: Routledge, 1991. P. 97.

209 Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909 – 1912 : дис. – University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998.

210 Kim K. M. Op. cit.

211 Altarbild „Das Leben Christi“ feierlich eingeweiht // Pfarrei Heiligste Dreifaltigkeit. URL: <http://www.pv->

Таким образом, на современном этапе полиптих получает разностороннюю оценку, как и ранее. Он рассматривается с точки зрения истории и рецепции, культурно-политических условий, повлиявших на его создание, а также продолжает волновать представителей церковной общины, видящих в нем объект культа.

Перемены в оценке полиптиха с момента его создания идут параллельно этапам оценки наследия Нольде и связаны с культурно-политическими и историческими условиями. В изучении полиптиха преобладают два направления: религиозное и идеологическое.

witten-ost.de/pv-witten-ost/462-St.-Maximilian-Kolbe/89737.Altarbild-%84Das-Leben-Christi%93-feierlich-ingeweiht.html (Zugriff 15.05.18).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Эмиль Нольде: персональная мифология художника — между христианством, неоязычеством и эстетическим модернизмом.

Личность Нольде с годами обросла мифами, созданными отчасти им самим в автобиографических текстах, отчасти интерпретаторами его творчества. Полиптих «Жизнь Христа» — часть этой мифологии.

Как порождение своей эпохи он воплощает в себе черты интеллектуальных и духовных течений конца XIX — начала XX веков, повлиявших на становление мировоззрения художника.

В полиптихе влияние «философии жизни» Ницше воплотилось в мотивах цикличности и повторяемости, в сочетании высокого и низменного, святого и греховного, божественного и человеческого, образующих единый поток жизни. «Культе жизни» Нольде проявляется в выборе сюжетов полиптиха, исключая образ мертвого тела.

Религиозность Нольде не ограничивается конфессиональными рамками. Принято говорить о личной вере Нольде, свободной от церковных догм.

В полиптихе наблюдаются как христианские, так и языческие черты. Использование христианских сюжетов, алтарной формы, примитивистского стиля связано у него с поисками пути развития немецкого искусства в сторону «духовности» по образцу позднего Средневековья и готики как национального немецкого стиля.

Связь с идеологией «крови и почвы» демонстрирует подчеркнуто семитская внешность персонажей.

Религиозное чувство в произведении связано с состояниями, переданными посредством примитивистской манеры и гротеска, а также цвета. Патетическая эмоциональность, экзальтация обнаруживают мистическое переживание художником истории Христа.

Религиозность Нольде воплощается в фетишистском отношении к цвету как к веществу, излучающему энергию, но и символизме его красок.

Перемены в оценке полиптиха с момента его создания следуют параллельно этапам оценки наследия Нольде. С каждой сменой идеологической парадигмы происходит переосмысление произведения. В его изучении преобладают три направления: религиозное, идеологическое и эстетическое.

В первые годы продвижению полиптиха на художественной сцене способствовали друзья и ценители творчества Нольде.

В период Веймарской республики в оценке полиптиха наблюдается уклон в сторону религии в связи с идеей «возвращения к истокам».

При национал-социализме полиптих отвергается как произведение, связанное с христианством в трактовке, наиболее подчеркивающей убогость данной веры с точки зрения идеалов национал-социализма. Истерия, слабость, бесформенность, мистика чувственности — все это и многое другое у Нольде неприемлемо с позиций представления о том, каким должно быть «здоровое» немецкое национальное искусство.

В послевоенный период в связи с необходимостью «преодоления прошлого» внимание исследователей было сфокусировано на религиозном аспекте, в то время как спорные идеологические моменты приняло было опускать.

После объединения Германии исследования о Нольде сосредоточены на развенчивании мифов о художнике и его произведении. Миф о полиптихе основан на его интерпретациях и текстах Нольде, который утверждает, что искусство для него стоит выше религий. Вопрос о соотношения в произведении религиозности и эстетства остается открытым.

В заключение можно высказать предположение, что полиптих Нольде «Жизнь Христа» является примером соединения в одном историческом феномене трех основных тенденций в творчестве художника-экспрессиониста. Первая — это стремление построить свой индивидуальный квази-мифологический мир на основе достаточно эклектичного соединения

разнородных духовных и художественных традиций.

Второе. В строительстве этой мифологии христианское чувство, освобожденное от элементов церковного догматизма, расширенное и преобразованное, занимало существеннейшее место. Однако это почти уже квази-христианство, так как момент трансцендентный в религиозных произведениях Нольде почти не выражен, евхаристия действительно опущена, Христос не одерживает победы, жизнь не преодолевается в Царствии Божием. В то же время христианское начало еще живо у Нольде. Оно заключено прежде всего в благоговении перед жизнью человеческой как таковой, в ощущении хрупкости, фрагментарности человеческой судьбы, в атмосфере доброты, окутывающей все искусство Нольде.

Третий момент касается проявления в Нольде неоязыческих тенденций, его культа энергии, света, силы и яркости. Это неоязычество, не до конца состоявшееся, поскольку Нольде не усваивает строгой ритуальности и магизма, требующихся для язычества в полном смысле. Нольде делает основную ставку не на формулы, а на живую эмоциональную речь образов, форм и цвета. Эта речевая экспрессивная сила роднит его опять же с иудео-христианскими традициями. Но этим устремления Нольде еще не исчерпываются.

Не религия, а искусство было его главной страстью. Нольде – ярчайший представитель классического модернизма, в центре которого стоит идея свободного и чисто эстетического самопроявления гениального художника, одаренного воображением и силой пластической репрезентации плодов фантазии. Религиозные картины Нольде и полиптих – это триумфы эстетики, эстетики спонтанности — победы эстетики над любыми видами этики, догматики, символики и вообще какой бы то ни было функциональности. Его вещи были задуманы как шедевры новой живописи и оказались на самом деле таковыми.

Нольде, кажется, не испытывал страданий из-за того, что в его искусстве

неомифология, религиозный момент, содержание и форма являются отчасти центробежными силами. Он создавал такое искусство, которое как искусство в то же время таит в себе невысказанную идею нового религиозного озарения, вырастающего из благоговения перед жизнью и ощущения неразрушенности тайны, – тайны природы, человеческой судьбы и одаренности художника — тайны Искусства.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Э.Нольде. Осеннее море - XII. 1910. Холст, масло. 73х89см. Коллекция Немецкого банка.....	81
Э. Нольде. Жизнь Христа 1911/1912. Холст, масло. Центральное полотно 220,5х193,5 см. Восемь полотен 100х86 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде в Зеебюле.....	82
Э. Нольде. Святая Ночь, 1912. Холст, масло. 100х86 см.....	82
Э. Нольде. Три Святых Волхва. 1911. Холст, масло. 100х86 см.....	83
Э. Нольде. Двенадцатилетний Христос, 1911. Холст, масло. 100х86 см.....	83
Э.Нольде. Христос и Иуда, 1911. Холст, масло. 100х86 см.	84
Э. Нольде. Распятие, 1912.Холст, масло. 220,5х193,5 см.....	84
Э. Нольде. Фома Неверующий, 1912. Холст, масло. 100х86 см.....	85
Э. Нольде. Жены-мироносицы у Гроба Господня, 1912. Холст, масло. 100х86 см.....	85
Э. Нольде. Вознесение, 1912.Холст, масло. 100х86 см.....	85
Э. Нольде. Воскресение, 1912.Холст, масло. 100х86 см.....	85
М. Грюневальд. Распятие. Изенгеймский алтарь. 1506 — 1515. Музей Унтерлинден, Кольмар.....	86
Ханс Плейденвурф. Распятие. 1465. Старая Пинакотeka, Мюнхен.....	86
Мастер Кемптенского алтаря. Распятие. 1470. Старая Пинакотeka, Мюнхен.	87
Джотто. Поцелуй Иуды. 1303—1306. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя....	87
Бертрам фон Минден. Юный Христос во храме. Букстенхудский алтарь. XIV в. Кунстхалле, Гамбург.....	88
М. Грюневальд. Воскресение. Изенгеймский алтарь. 1506 — 1515. Музей Унтерлинден, Кольмар.....	88
Э. Нольде. Горные великаны. 1895. Холст, масло. 93Х151 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Зеебюль.....	89
Э. Нольде. Осмеяние. 1909. Холст, масло. 88х106 см. Музей Брюке, Берлин.	89

Д. Энсор. Интрига.1890. Холст, масло. 90х149 см. Королевский музей изящных искусств, Антверпен.....	90
Э. Нольде. Маски III. 1911. Холст, масло.....	90
Э. Нольде. Танец вокруг золотого тельца. 1910. Холст, масло. 88х105,5 см. Музей Ады и Эмиля Нольде, Зеебюль.	91
Распятие. XII в. Витраж. Кафедральный собор Сен-Пьер, Пуатье.	91
Э. Нольде. Потерянный рай. 1921. Холст, масло. 106х157 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Зеебюль.....	92
Э. Нольде. Христос и дети. 1910. Холст, масло. 86.8х106.4 см. МоМА, Нью-Йорк.....	92
П. Гоген. Желтый Христос. 1889. Холст, масло. 91х74 см. Галерея Олбрайт-Нокс, Буффало.....	93
Э. Нольде. Христос в аду. 1911. Холст, масло. 86х100,5. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне.....	93
Полиптих "Жизнь Христа" на выставке «Дегенеративного искусства».Фото. Берлин, 1938.....	94

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекс-Малорни У. Джеймс Энсор, 1860-1949: маски, смерть и море / У. Бекс-Малорни. — М. : Арт-Родник ; Köln : Taschen, 2010. — 96 С.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. — Рипол Классик, 2016. URL : http://modernlib.ru/books/kandinskiy_vasiliy/o_duhovnom_v_iskusstve/read (дата обращения : 1.05.18).
3. Макарова А.К. Мифология как способ бытия современного общества: онтологический анализ : автореф. дис...к-та филос. наук. Магнитогорск, 2007. URL: <http://www.dissercat.com/content/mifologiya-kak-sposob-bytiya-sovremennogo-obshchestva-ontologicheskie-aspekty#ixzz5F86wNkZr> (дата обращения : 10.05.18).
4. Модернизм : Анализ и критика основных направлений / под ред.: В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. — М. : Искусство, 1969.— 243 с.
5. Национальная философская энциклопедия // Национальная энциклопедическая служба. URL: <http://terme.ru/termin/vitalizm.html> (дата обращения :10.05.18).
6. Одуев С. Тропами Заратустры : влияние нищезнания на немецкую буржуазную философию / С. Одуев. — М.: Мысль, 1971. — 429 с.
7. «Философия жизни» Ф. Ницше // Краткий очерк истории философии / ред. М. Т. Иовчука, Т. И. Ойзермана, И. Я. Щипанова. М.: Мысль, 1971. URL: <http://www.biografia.ru/about/filosofia69.html> (дата обращения : 10.05.18).
8. Altarbild „Das Leben Christi“ feierlich eingeweiht [electronic resource] // Pfarrei Heiligste Dreifaltigkeit : [website]. URL: <http://www.pv-witten-ost.de/pv-witten-ost/462-St.-Maximilian-Kolbe/89737,Altarbild-%84Das-Leben-Christi%93-feierlich-eingeweiht.html> (Zugriff : 15.05.18).
9. Angriff auf die Avantgarde: Kunst Und Kunstpolitik im Nationalsozialismus / Hrsg. von U. Fleckner. — Berlin: Akademie Verlag,

2007. – 388 S.
10. Aubert M. *Le Vitrail en France* / Par Marcel Aubert. – Paris : Larousse, 1946. – 164 P.
 11. Auch "ungemalte Bilder" sind zu sehen [electronic resource] // Frankfurter Rundschau : [website]. URL: <http://www.fr.de/frankfurt/emil-nolde-im-staedel-auch-ungemalte-bilder-sind-zu-sehen-a-615567> (Zugriff : 9.05.18).
 12. Bahr, H-E. *Poiesis: Theologische Untersuchung der Kunst* / H.E. Bahr — Stuttgart : Evangelisches Verlagswerk, 1963.r – 350 S.
 13. Bäumler, A. *Bachofen und Nietzsche* / A. Bäumler. — Zürich: Verl. der "Neuen Schweizer Rundschau", 1929. — 52 S.
 14. Beyer O. *Norddeutsche Gotische Malerei* / O. Beyer. – Braunschweig : Verlag Georg Westermann, 1924. – 108 S.
 15. Bradley W.S. *Emil Nolde and german expressionism. A prophet of his own land* / W.S. Bradley. – Ann-Arbor: UMI Research Press, 1986. – 196 P.
 16. *Brücke und Berlin : 100 Jahre Expressionismus : eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin* / Hrsg. von A. Beloubek-Hammer. – Berlin : Nicolai, 2005. – 374 S.
 17. Davies P. *Myth and Maternalism in the Work of Johann Jakob Bachofen* // German Studies Review, 2005. — Vol. 28, no. 3. – Pp. 501–518. URL: www.jstor.org/stable/30038228 (accessed on : 1.05.2018).
 18. Elger D., Walther I. F. *Expressionism: A Revolution in German Art* / D. Elger, I.F. Walther. – Köln: B. Taschen, 1989. – 202 P.
 19. *Emil Nolde (1867-1956)* // Musee fabre : [website]. URL: http://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Emil_Nolde_1867-1956 (accessed : 9.05.18).
 20. *Emil Nolde Exhibition Opens at the Grand Palais in Paris* [electronic resource] // Daily.org : [website]. URL: http://artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=26390 (accessed : 9.05.18).

21. Emil Nolde. Retrospektive // Louisiana Museum of Modern art : [website].
URL: <http://en.louisiana.dk/exhibition/emil-nolde> (accessed : 9.05.18).
22. Emil Nolde und das Meer in allen Farben // Norddeutscher Rundfunk :
[website]. URL: <https://www.ndr.de/kultur/geschichte/koepfe/Der-norddeutsche-Maler-Emil-Nolde,emilnolde154.html> (Zugriff : 22.04.18).
23. Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus : Briefwechsel /
Hrsg. von H. Hesse-Frielinghaus. – Bonn : Bouvier Verl. Grundmann, 1985.
– 170 S.
24. Enzyklopaedie des Nationalsozialismus / Hrsg von Benz W. – München,
1997. – 690 S.
25. Expressionismus: die große Künstlerbewegung der Moderne / Hrsg. von
M.M. Möller. — Köln: Du Mont, 2005. – 352. S.
26. Fleckner U. Das Verfemte Meisterwerk: Schicksalswege Moderner Kunst Im
"Dritten Reich" / U. Fleckner.— Berlin: Akademie Verlag, 2009. — 626 S.
27. Hoffmann M. Leben und Schaffen der Künstlergruppe "Brücke", 1905 bis
1913 : mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts - und
Ausstellungsgrafik / M. Hoffmann. – Berlin : Reimer, 2005. – 342 S.
28. Kataloge der Sonderbund Ausstellung zu Köln [electronische Resource].
URL: <https://archive.org/stream/internationaleku00sond#page/62/mode/2up>
(Zugriff : 28.02.2018)
29. Kim K.-M. Die religiösen Gemälde von Emil Nolde: Ph.D. – Heidelberg.
2006. – 250. S.
30. Lebovic, N. The Beauty and Terror of „Lebensphilosophie“ : Ludwig
Klages, Walter Benjamin and Alfred Baeumler // South Central Review,
2006. – Vol. 23, no. 1. – Pp. 23–39. URL: www.jstor.org/stable/40039911
(accessed on : 10.05.18).
31. Lehmann J. Religion und Expressionismus, Dissertation, Halle/Saale, 1964.
32. Lexikon der Biologie // Spectrum.de. URL:
<https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/vitalismus/69729> (Zugriff :

14.05.18)

33. Lloyd J. Emil Nolde's "Ethnographic" Still Lifes. Primitivism, Tradition and Modernity // The Myth of Primitivism. Perspectives on Art / ed. by S. Hiller. – London, New York: Routledge, 1991. – Pp. 90 – 112.
34. Luckhardt U. Lyonel Feininger: Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk – Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und George Grosz / U. Luckhardt. – München : Scaneg, 1987. – 164 S.
35. Lütticken S. Keep Your Distance. Aby Warburg on Myth and Modern Art // Oxford Art Journal, 2005. – Vol. 28, no.1. – Pp. 47–59. URL: www.jstor.org/stable/4499998 (accessed on : 10.05.18).
36. Moeller M. M. Künstlergruppe Brücke / M. M. Moeller. – München : Prestel, 2005. – 140 S.
37. Museum Folkwang : [Website]. URL: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/geschichtearchitektur/geschichte.html> (Zugriff : 29.04.18).
38. Museum Folkwang : [Website]. URL: <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/geschichtearchitektur/geschichte.html> (Zugriff : 29.04.18).
39. Nolde E. Jahre der Kämpfe (1902-1914) / E. Nolde. – Köln: Du Mont Buchverlag, 2002. – 276 S.
40. Nolde E. Welt und Heimat (1913-1918) / E. Nolde. – Köln: Du Mont Buchverlag, 2002. – 182 S.
41. Nolde in Extase // Spectrum.de : [Website]. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hamburger-kunsthalle-nolde-in-ekstase-a-106727.html> (Zugriff : 10.05.18).
42. Nolde-Stiftung Seebüll : [Website]. URL: <https://www.nolde-stiftung.de/> (20.03.2018).
43. Reuther M., Ring C., Fluck A. Emil Nolde. Die religiösen Bilder. Katalog

- zur Ausstellung in der Dependance der Nolde Stiftung Seebüll, Berlin, 11. November 2011 — 15. April 2012. — Köln: Du Mont Buchverlag, 2011.
44. Reuther M. Emil Nolde: meine biblischen und Legendenbilder : [Album] / M. Reuther. — Köln : DuMont, 2002. — 168 S.
45. Sauerlandt M. Emil Nolde / M. Sauerlandt. — München: K. Wolff Verlag, 1921. — 89 S.
46. Saehrendt C. “Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und im Kalten Krieg/ C. Saehrendt. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. — 131 S.
47. Selz P. Review of the book of Robert Rosenblum “Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko”, 1975. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.1976.10793329?needAccess=true> (accessed on 1.05.18).
48. Sieger W. B. The religious paintings of Emil Nolde, 1909-1912 : Ph.D. — Illinois, 1998. — 308 P.
49. Sieger, W. B. Emil Nolde's Biblical Paintings of 1909 // Zeitschrift Für Kunstgeschichte, 2010. — Vol. 73, no. 2. — Pp. 255–272. URL: www.jstor.org/stable/20749468 (accessed on : 2.04.18).
50. Vollmer W. Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung, 1874 // Zeno.org. URL: <http://www.zeno.org/Vollmer-1874/M/Johannes+Minckwitz%3A+Einleitung/I+Ursprung+und+Bedeutung+der+Mythologie+im+Allgemeinen> (Zugriff : 10.05.18).
51. Worringer W. Formprobleme der Gotik / W. Worringer. — Muenchen : R. Piper & Co, 1912. URL: <https://archive.org/details/formproblemederg00worr> (Zugriff : 15.04.18).
52. Wuketits F. M. Vitalismus – Mechanismus // Spektrum.de. URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/vitalismus-mechanismus/69730>

(Zugriff : 14.05.18).

53. Yelle, R.A. The Rebirth of Myth?: Nietzsche's Eternal Recurrence and Its Romantic Antecedents // *Numen*, 2000. — Vol. 47, no. 2. — P. 175. URL: www.jstor.org/stable/3270194 (accessed on 10.05.18).

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Иллюстрация 1: Э.Нольде. Осеннее море - XII. 1910. Холст, масло.
73х89см. Коллекция немецкого банка*

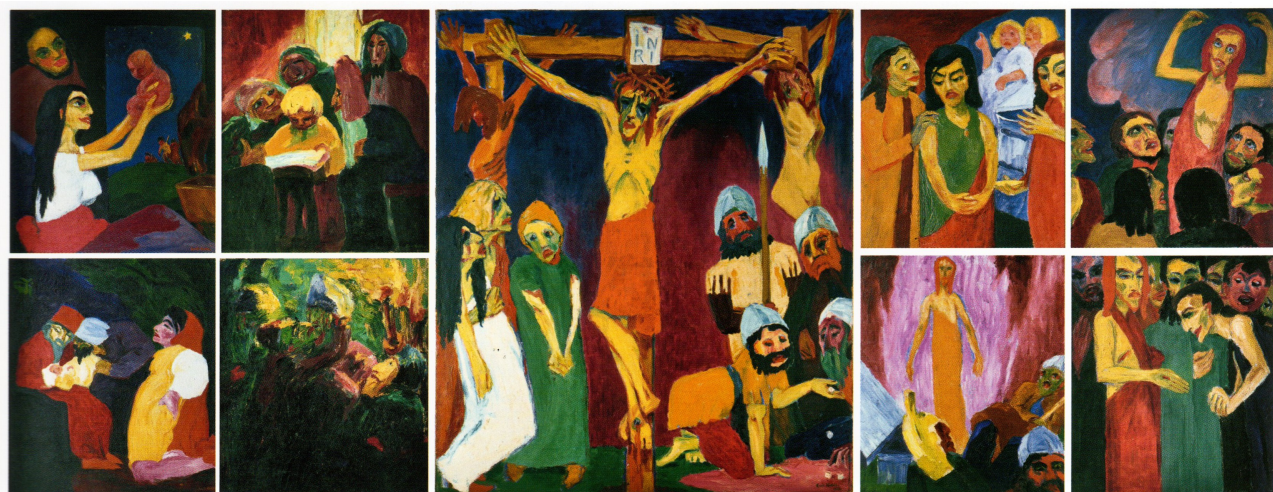


Иллюстрация 2: Э. Нольде. Жизнь Христа 1911/1912. Холст, масло. Центральное полотно 220,5х193,5 см. Восемь полотен 100х86 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде в Зеебюле

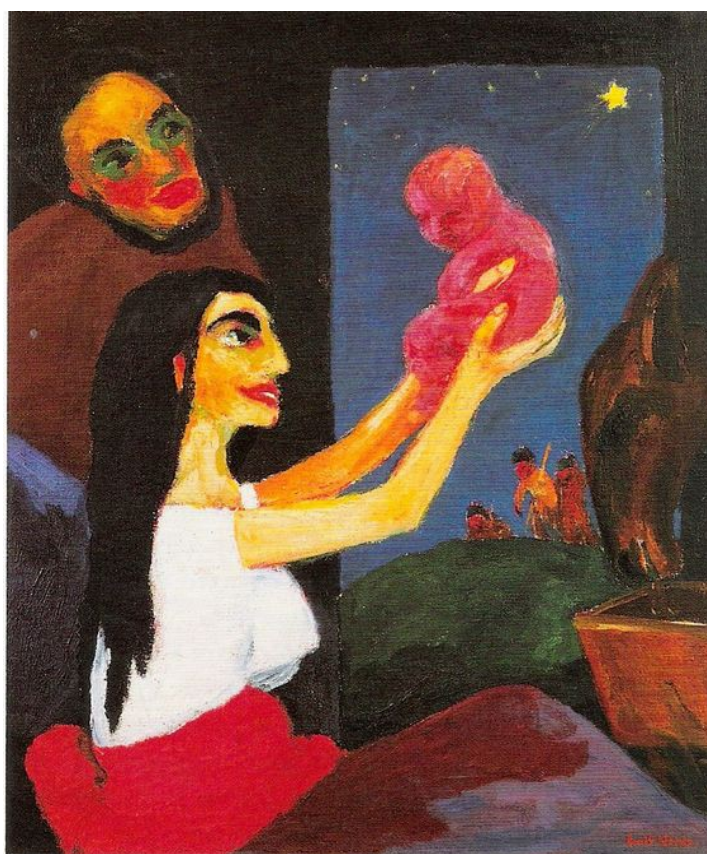


Иллюстрация 3: Э. Нольде. Святая Ночь, 1912. Холст, масло. 100х86 см.



Иллюстрация 4: Э. Нольде. Три Святых Волхва. 1911. Холст, масло. 100х86 см.

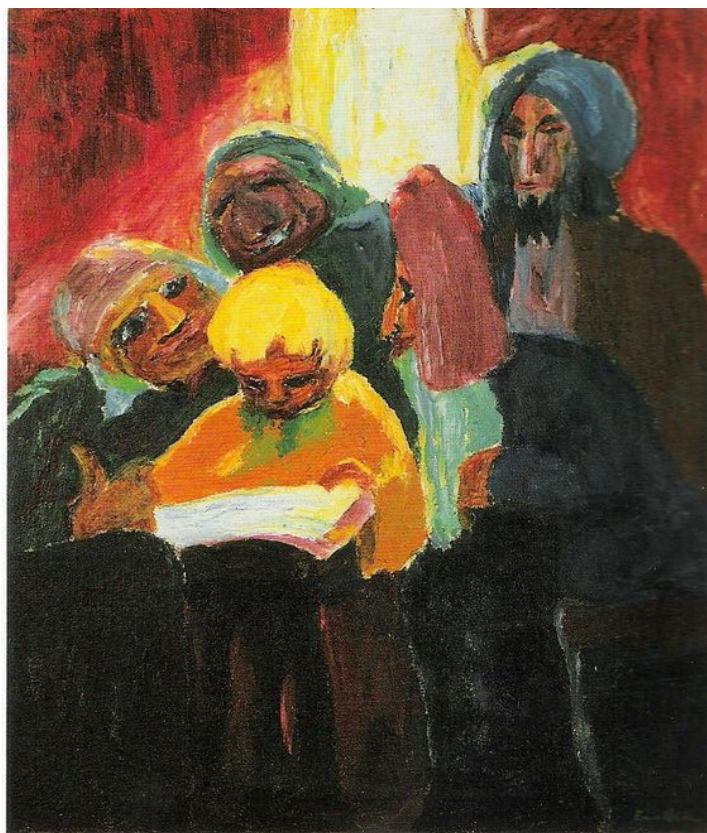


Иллюстрация 5: Э. Нольде. Двенадцатилетний Христос, 1911. Холст, масло. 100х86 см.



Иллюстрация 6: Э.Нольде. Христос и Иуда, 1911.
Холст, масло. 100х86 см.

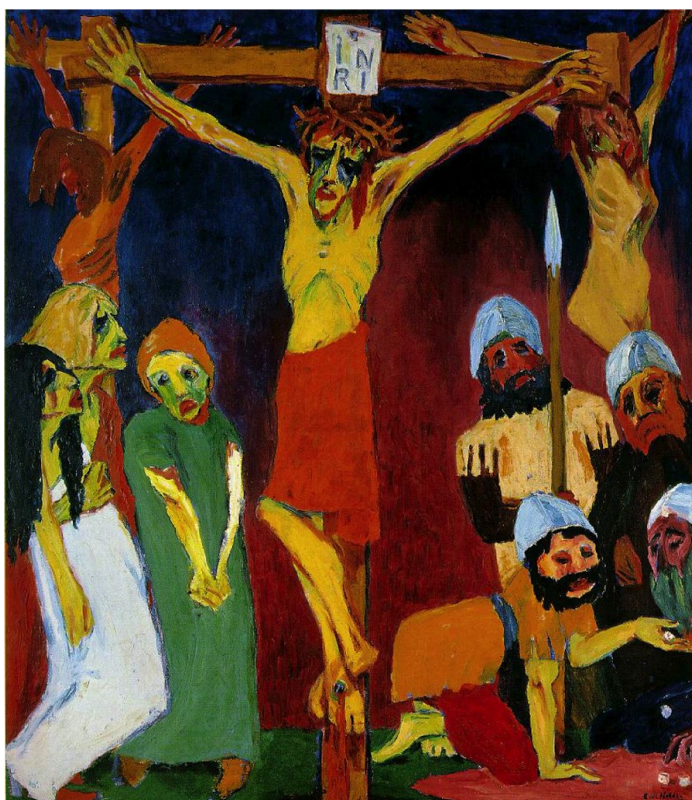


Иллюстрация 7: Э. Нольде. Распятие,
1912. Холст, масло. 220,5х193,5 см.

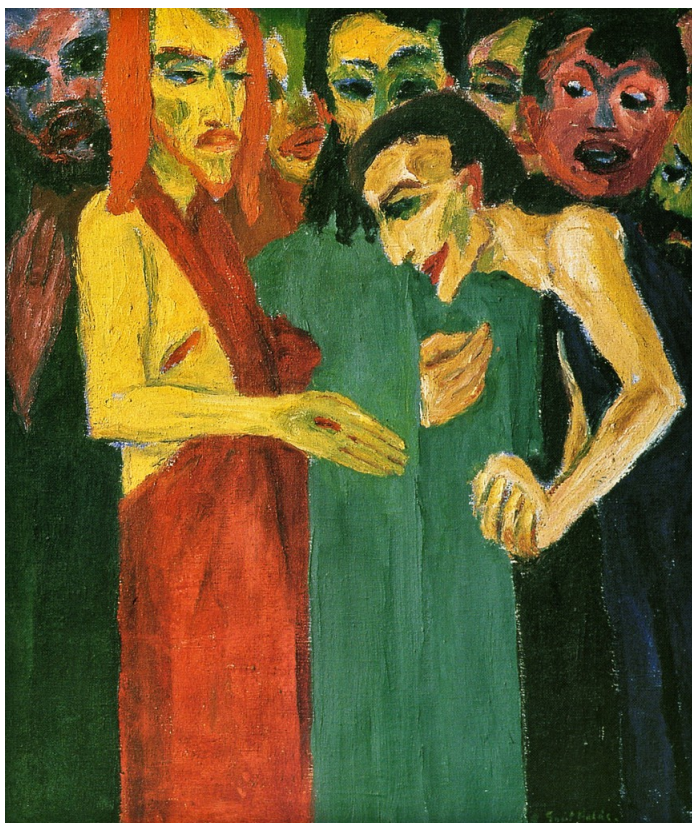


Иллюстрация 8: Э. Нольде. Фома Неверующий, 1912. Холст, масло. 100х86 см.

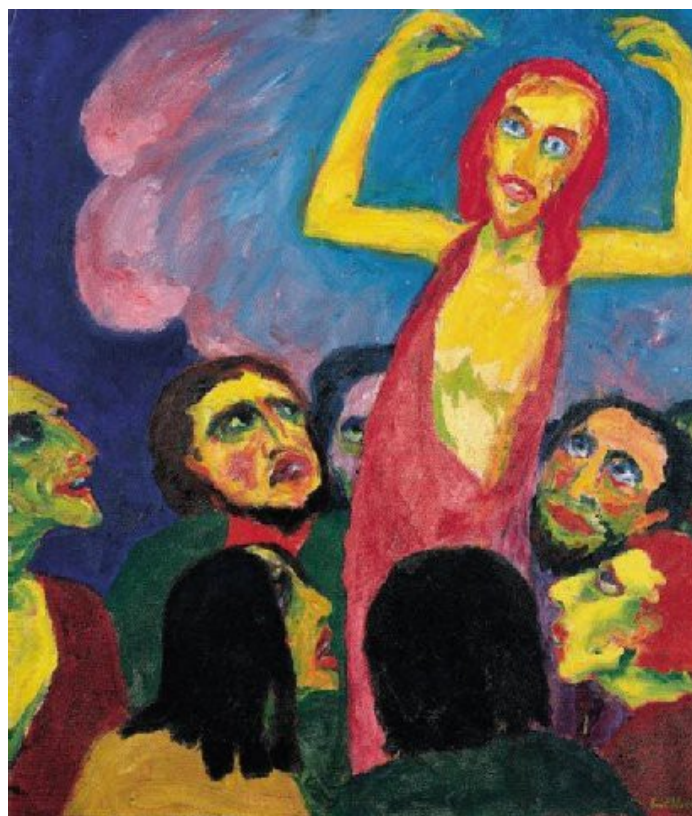


Иллюстрация 10: Э. Нольде. Вознесение, 1912. Холст, масло. 100х86 см.

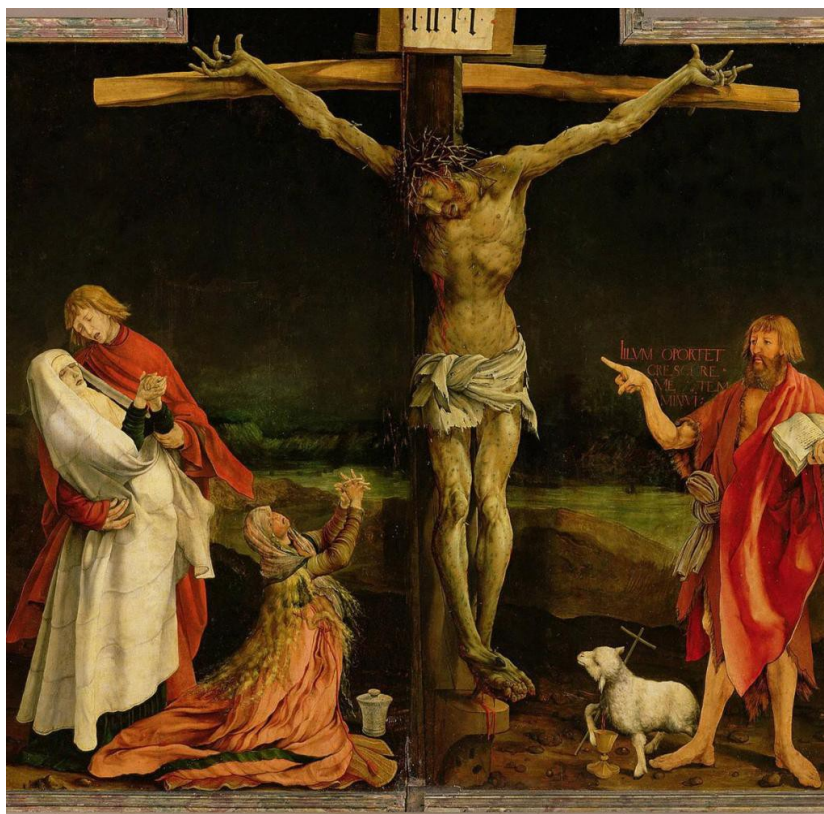


Иллюстрация 12: М. Грюневальд. Распятие. Изенгеймский алтарь. 1506 — 1515. Музей Унтерлинден, Кольмар.

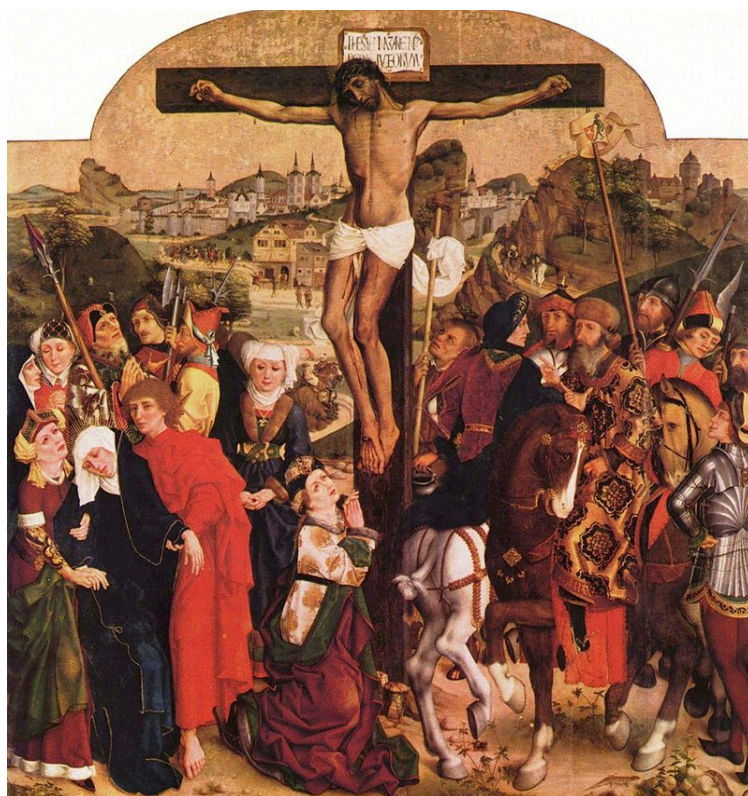


Иллюстрация 13: Ханс Плейденвурф. Распятие. 1465. Старая Пинакотека, Мюнхен.



Иллюстрация 14: Мастер Кемптенского алтаря. Распятие. 1470. Старая Пинакотека, Мюнхен.



Иллюстрация 15: Джотто. Поцелуй Иуды. 1303—1306. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя.



Иллюстрация 16: Бертрам фон Минден. Юный Христос во храме. Букстенхудский алтарь. XIV в. Кунстхалле, Гамбург.



Иллюстрация 17: М. Грюневальд. Воскресение. Изенгеймский алтарь. 1506 — 1515. Музей Унтерлинден, Кольмар.



Иллюстрация 18 Э. Нольде. Горные великаны. 1895. Холст, масло. 93X151 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Зеебюль.



Иллюстрация 19: Э. Нольде. Осмеяние. 1909. Холст, масло. 88x106 см. Музей Брюке, Берлин.





Иллюстрация 22: Э. Нольде. Танец вокруг золотого тельца. 1910. Холст, масло. 88x105,5 см. Музей Ады и Эмиля Нольде, Зеёбюль.

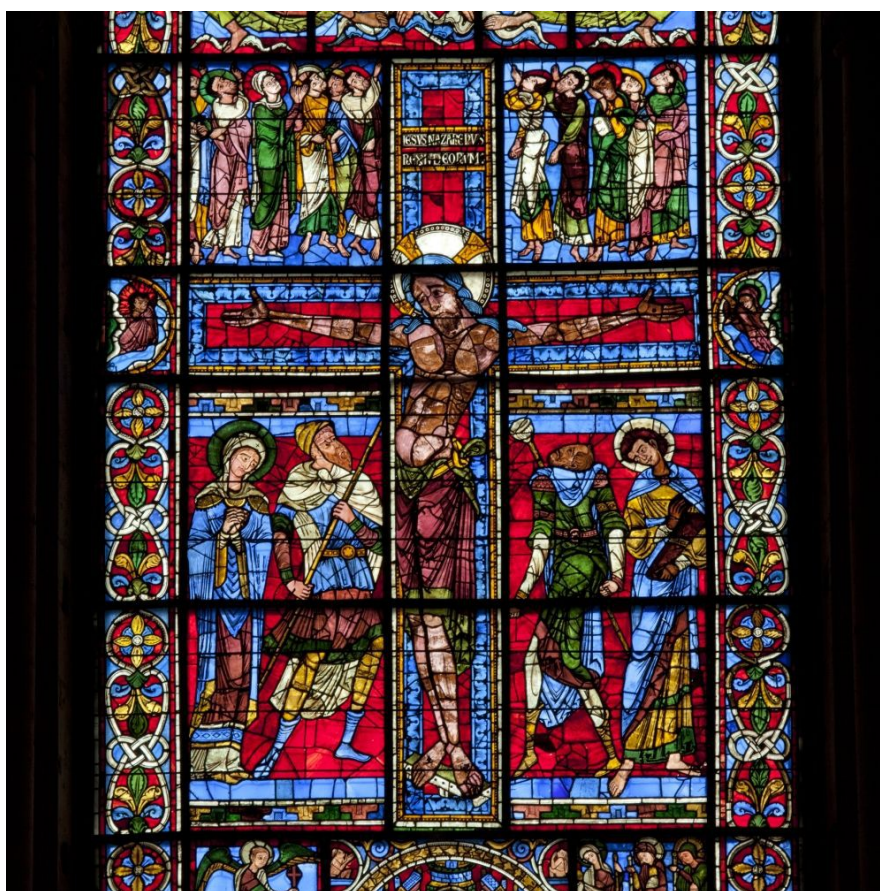


Иллюстрация 23: Распятие. XII в. Витраж. Кафедральный собор Сен-Пьер, Пуатье.

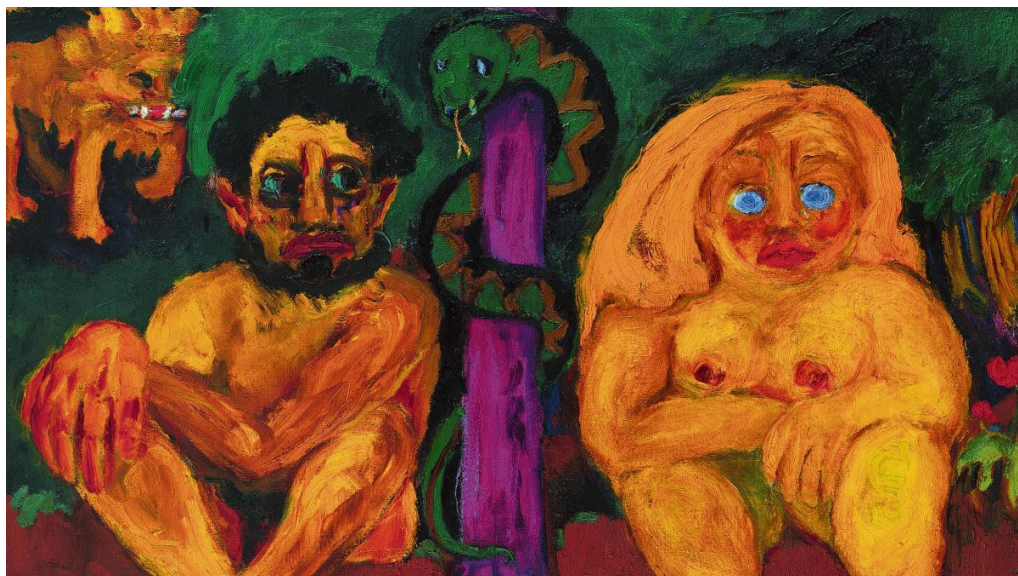


Иллюстрация 24: Э. Нольде. Потерянный рай. 1921. Холст, масло.
106x157 см. Фонд Ады и Эмиля Нольде, Зеебюль.



Иллюстрация 25: Э. Нольде. Христос и дети. 1910. Холст, масло.
86.8x106.4 см. МоМА, Нью-Йорк.

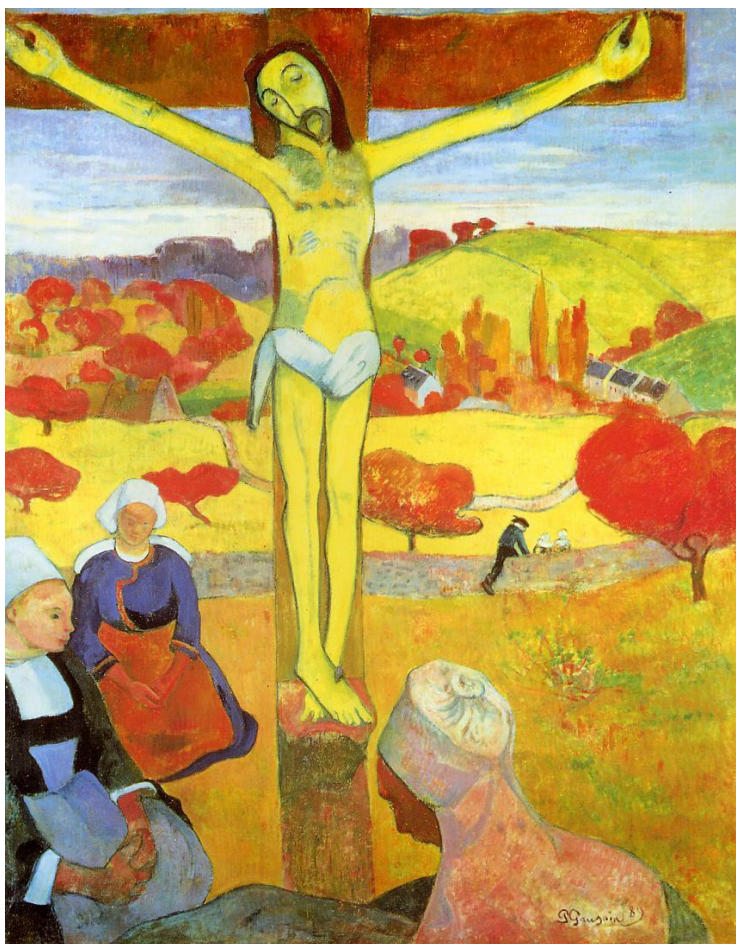


Иллюстрация 26: П. Гоген. Желтый Христос. 1889.
Холст, масло. 91х74 см. Галерея Олбрайт-Нокс,
Буффало.

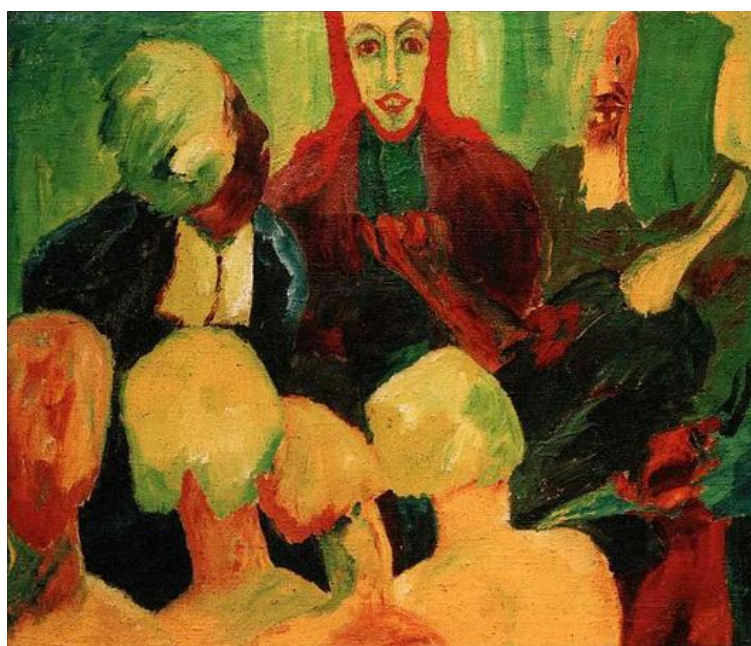


Иллюстрация 27: Э. Нольде. Христос в аду. 1911.
Холст, масло. 86х100,5. Штеделевский
художественный институт. Франкфурт-на-Майне.



Иллюстрация 28: Полиптих "Жизнь Христа" на выставке "Дегенеративного искусства". Фото. Берлин, 1938.